domus

Architettura Design Arte Comunicazione *Architecture Design Art Communication*

I *ugust* 1998 **806** Lire 15.000

Periodico mensile - Spedizione in abbonamento postale - 45% - art.2, comma 20/b, legge 662/96 - Filiale di Milano

La copertina
The cover
Rafael Vargas

Collaboratori
Collaborators
Isabella Bader
Paolo Barozzi
Maurizio Bortolotti
Laura Bossi
Sebastiano Brandolini
François Chaslin
Giuliano Della Pergola
Roberto Gamba
Gaetano Ginex
Giulio Macchi
Caterina Majocchi
Alessandro Mendini
Gherardo Ortalli
Francesca Picchi
Elena Pontiggia
Sara Protasoni
Sicilia Ramos Barbagelata
Giulio Redaelli
Anne-Katrin Rossberg
Rundell Associates
Francesco Tacconi

Fotografie
Photographs
Accolade Photography
Atelier Gaudin
John Bragg, Power Images
Carolina Photo Group
Jim Cavanaugh
John Cooper
George Cott, Chroma, Inc.
Stéphane Couturier
Donato Di Bello
Ramak Fazel
Jeff Goldberg
Bob Greenspan
Heinrich Helfenstein
Ken Heyman
HOK Sport
Timothy Hursley
Kerun Ip
George Lambros
Marcel Loermans
Becket Logan
Maxwell Mackenzie
Duccio Malagamba
Hans van der Mars
Bill Mathis
Georg Mayer/MAK
Lloyd Photography
Paul Mc Carthy
André Morin
Pino Musi
Jacques Pavlovsky/Sygma/Grazia Neri
Mathias Petterson
Steve Place
Nicolas Profit
Rocco Ricci
Vaclav Šedý
Owen Smithers, Morton & White Photographic, Inc.
Bill Sperry
Erich Tischler
Rafael Vargas
Wolfgang e Sylvia Volz
Miro Zagnoli
Gerald Zugmann/MAK

Traduttori
Translators
Duccio Biasi
Anna Clara Ippolito
Charles McMillen
Dario Moretti
Carla Russo
Michael Scuffil
Virginia Shuey-Vergani
Rodney Stringer

Domus 806 Luglio/agosto *July/August* 1998		**Tempo libero**		***Free time***
Autore *Author*	Progettista *Designer*		Titolo	*Title*
François Burkhardt		2	Editoriale	*2 Editorial*
			Cronaca del pensiero	***Opinion Chronicle***
Giuliano Della Pergola		4	Intervista a Giovanni Gasparini	4 *Interview with Giovanni Gasparini*
			Progetti	***Projects***
Giulio Macchi		7	Un premio tira l'altro A Renzo Piano il Pritzker '98	*7 One prize leads to another* *Renzo Piano won the Pritzker '98*
Dietmar Steiner	Mario Botta	8	Sinagoga Cymbalista e Centro della Eredità Ebraica, Tel Aviv	*8 Cymbalista Synagogue* *and Jewish Heritage Center,* *Tel Aviv*
Rita Capezzuto	José Rafael Moneo	18	Complesso dei Musei di Arte Moderna e di Architettura di Stoccolma	*18 Modern Art and Architecture* *Museums complex,* *Stockholm*
Sebastiano Brandolini	Gigon & Guyer	28	Centro sportivo, Davos	*28 Sports Center,* *Davos*
François Chaslin	Henri Gaudin	34	Università Saint-Leu Amiens, Francia	*34 Saint-Leu University* *Amiens, France*
	HOK Sport	42	Impianti sportivi	*42 Sports facilities*
Rundell Associates Pierre Restany	Damien Hirst	44	Ristorante Pharmacy, Londra Siamo entrati nell'era pop	*44 Pharmacy restaurant, London* *Back to the Pop era*
			Evento	***Event***
Anne-Katrin Rossberg		51	Il superamento della funzione Peche e le Wiener Werkstätte	*51 Beyond function* *Peche and the Wiener Werkstätte*
			Design	***Design***
		59	IN-OFF Salone del Mobile '98	*59 IN-OFF Milan Furniture Fair '98*
Pierre Restany Alessandro Mendini	Alessandro Mendini Francesco Mendini	96	Riqualificazione delle facciate del Casinò di Arosa, Svizzera	*96 The renovated facades of the* *Arosa Casino in Switzerland*
			Arte	***Art***
Pierre Restany		100	L'arte, vettore umanistico della comunicazione interattiva (ludica)	*100 Art as the humanist vector of* *interactive (leisure) communication*
		107	**Libri**	*107* ***Book***
			Itinerario	***Itinerary***
Gaetano Ginex		115	Van Eyck in Olanda (N. 147)	*115 Van Eyck in the Netherlands (N. 147)*
			Rassegna	***Product Survey***
		121	Vivere all'aperto	*121 Life in the open air*
			Calendario	***Calendar***
		137	Concorsi, congressi e mostre d'architettura design e arte	*137 Competitions, congresses and* *exhibitions of architecture* *design and art*
		140	**Autori**	*140* ***Protagonists***

Philippe Starck con Achille Castiglioni in un momento della conferenza svoltasi in Triennale durante il Salone (foto Moreno Gentili).

Philippe Starck and Achille Castiglioni at the Triennale conference held during the Furniture Fair (photo by Moreno Gentili).

Tempo libero

François Burkhardt

Non c'è dubbio che la nostra società, o quanto meno una grande parte di essa – operai, impiegati, dirigenti – lavori per ricevere un compenso: liberarsi dal lavoro per poter accedere al "tempo libero", pensato e vissuto da coloro che lo vogliono come tempo di svago, di piacere e divertimento. È un'affermazione, questa, che mette in discussione l'idea di creatività nel lavoro come ricerca della realizzazione della persona, prospettiva che viene tutt'al più accettata nella circostanza di persone in carriera, perché il concetto di carriera porta con sé uno *status* fatto di immagini di benessere, e quindi la promessa di poter raggiungere la ricchezza materiale, aspirazione suprema di questa società. Parlare del tempo libero, cioè di un tempo vissuto al di fuori del lavoro o degli impegni professionali, significa affrontare un argomento di cui i mass media si occupano troppo spesso con infinita grossolanità. Basti ricordare che l'attività principale della maggior parte delle famiglie di tutto il pianeta, indipendentemente dall'età dei rispettivi membri, è passare il tempo fra il lavoro e il sonno davanti al televisore; e che, statistiche alla mano, un abitante su due delle regioni europee altamente industrializzate considera la garanzia di una buona pensione e di generose vacanze per sé e per la propria famiglia uno degli obiettivi finali della vita professionale. Dal punto di vista di questa triste realtà sarebbe bene ridare un senso al lavoro tutto come al tempo "liberato dal lavoro" per poter restituire poi qualche prospettiva all'occupazione.

Cosa pensare del lavoro degli intellettuali, che fra l'altro non separano lavoro e tempo libero poiché la loro occupazione viene organizzata secondo un processo di creatività continua nel tempo che ne costituisce la ricchezza? Anche loro si concedono tempi di svago, di piacere, ma sempre strutturati in maniera organica rispetto alle loro ricerche, interrompendo la loro attività solo con pause fisicamente necessarie, perché il lavoro, o l'occupazione, deve essere per loro senso nel fare e nel soddisfare.

Vorrei ricordare una tesi di Neil Postman (cfr. Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death – Public Discourse on the Age of Show Business*, New York, 1985), che mette a confronto il consumo di tempo libero e quello di programmi televisivi. Tutto viene trattato, afferma Postman, come show business, tutto è fatto per divertire, tutto è spettacolo, gioco, svago, tutto è 'entertainment', e niente è formazione, sviluppo, evoluzione. Il problema non è che vengano offerti argomenti di svago, ma che ogni argomento venga trattato come tale, facendo dell''entertainment' l'ideologia di ogni discorso. Questo vale per la televisione come per la maggior parte della stampa e dei sistemi di comunicazione oggi. In questa visione 'mediatica' della realtà non c'è più spazio per la cultura, la riflessione, la ragione, la meditazione o la coscienza. I media non amano che lo spettatore o il lettore possano farsi un giudizio o un'opinione da soli, in quanto ciò che li rende 'interessanti' per la massa è il fatto che essi richiedano una mobilitazione delle capacità di comprensione minima e che si propongano innanzi tutto di risvegliare e soddisfare i sentimenti. A questo proposito Postman parla con ragione di mancanza di interesse per un'epistemologia dei mass media, che in fondo è la misura di ciò che è significativo e ciò che non lo è, di ciò che avvicina alla cultura e ciò che dalla cultura allontana. Più che di un problema di morale si tratta dunque del problema del sapere e della sua utilizzazione

Domus, rivista di tradizione culturale che vuole essere aperta e critica presentando opere, costruzioni, oggetti che hanno a che fare con il tempo libero, propone ai professionisti che la leggono aspetti che vanno al di là della qualità dei singoli oggetti e invita a tener conto anche del significato epistemologico che li accompagna. Per questo facciamo prima di tutto una differenza fra le funzioni del tempo libero che hanno un senso sotto questo punto di vista – opere, temi e oggetti che sostengono il sapere, che servono ad approfondire l'esperienza della cultura, del corpo – e quelle che come obiettivo si propongono semplicemente il commercio dell''entertainment'. Bisogna ricordare agli operatori di questo settore che l'argomento va oltre il problema della qualità dell'opera, il successo di commercializzazione, il grado di 'entertainment' che deve essere affrontato dal punto di vista dell'organizzazione sociale se vuole avere successo (vedere a questo proposito la Cronaca del Pensiero).

Penso che si debba condividere il pensiero di Postman quando afferma che oggi una possibilità di trasformare il concetto del tempo libero si deve ricercare associando due fattori: un processo di educazione dei giovani consumatori (che può benissimo essere condotto in modo piacevole) e un contenuto nuovo da dare ai mestieri, in modo da ritrovare un'unità complementare di senso e di azione fra il tempo occupato nel lavoro, svincolato da ogni pratica alienata, e il tempo libero. Ma come fare a proporre oggi alla società un lavoro non alienato quando, a me sembra, le tecniche di lavoro che essa adotta si servono con sempre maggiore frequenza di strumenti tanto alienanti da portare a un livellamento sempre più accentuato delle condizioni di lavoro?

Il mio augurio è che figure quali l'artista, l'architetto, il designer e l'uomo della comunicazione, che sono da considerarsi intellettuali, quindi alieni dal conflitto fra lavoro e tempo libero nel quotidiano, o meglio le discipline che rappresentano, siano in grado di indurre gli utenti, attraverso nuovi scenari, ad affrontare il tempo libero come momento di riflessione per aprirsi a nuove prospettive di sviluppo culturale e sociale.

Per conseguire questo fine sarà necessario che le professioni che si occupano della programmazione del tempo libero siano in grado di trovare fra loro nuove relazioni, così da orientare l'organizzazione del tempo libero verso un costante aumento del processo di libertà e di civiltà. Far nascere un atto di coscienza, sia nella sfera individuale che in quella collettiva, una dialettica fra i bisogni e la ricerca di espressione è un compito al quale sono chiamati i mestieri della 'Gestalt', per un tempo libero evolutivo ed emancipatore.

Free time

There is no doubt that our society, or at least a large part of it, comprising workers, employees and executives, toils to receive a reward: to be free from work in order to enjoy 'free time'. Those who desire leisure think of it and experience it as time for recreation, pleasure and entertainment – which questions the idea of creativity in work as a search for self-fulfilment. This is a prospect accepted, at the most, in the circumstances of career people, since the concept of career carries a status formed by images of prosperity and hence the promise of material wealth, which is the supreme aspiration of this society.

To talk about leisure, about time lived outside working hours or professional commitments, means to deal with a subject too often covered by the mass media in a lamentably crude manner. Suffice it to note that the principal activity of most families all over the globe, regardless of the age of their members, is to spend their free time between work and sleep in front of the television; and that one inhabitant out of two, in the industrially advanced regions of Europe, considers the guarantee of a good pension and generous holidays for themselves and their families to be one of the ultimate goals of professional life. In the light of this sad reality, it would be a good thing if a sense could be given to work, and to time "liberated by work" so as to restore some sort of perspective to employment. In this respect, it is interesting to consider the work of intellectuals, who in any case tend not to separate work from leisure. Their occupation is in fact organized according to a constant process of creativity in time, which is what makes it rewarding. They too allow themselves time for recreation and pleasure, but it is always a time organically structured to complement their main occupation in life. They only stop working for physically necessary pauses, because work, or employment, must give them a sense of doing and of satisfying.

I would like to mention at this point the theses developed by Neil Postman (cf.Neil Postman, Amusing Ourselves to Death – Public Discourse on the Age of Show Business*, New York, 1985), in which he relates the consumption of leisure to that of television programmes. Everything, maintains Postman, is treated as show business; everything is done to amuse. Everything is amusement, play and fun: entertainment; and nothing is formation, development or evolution. The problem is not that topics are offered for recreation, but that every topic is treated as such, making entertainment the ideology of everything else. This goes for television as it does for most of the press and for communication systems today. In this 'media' vision of reality, there is no room any more for culture, for reflection, reason, meditation or conscience. The media do not like their audiences or readers to form their own judgement or opinion, because what makes the media 'interesting' to the masses is the fact that they require only minimal comprehension and seek primarily to arouse and to satisfy sentiments. In this regard Postman rightly speaks about the lack of interest in an epistemology of the mass media, which is, after all, basically the measure of what is significant and what isn't, of what comes closest to culture and of what keeps people farthest away from it. It is not so much a question of morals as of knowledge and its use.*

Domus*, a magazine with a cultural tradition of open-minded and critical observation, in publishing works, buildings and objects connected with leisure, invites its professional readers to think about aspects reaching beyond the quality of individual objects, and also to con sider their epistemological meaning. For this reason we have first of all drawn a difference between the functions of leisure that make sense in this light, in other words, works, topics and objects in support of knowledge, serving to explore the experience of culture, of the body, and those whose objective is simply the selling of entertainment. Architects and designers need to be reminded that their professions go beyond the mere problem of the quality of a work, beyond sales success and the degree of entertainment. Their products must be tackled from the point of view of social organization if they are to be successful (see this month's Opinion Chronicle).*

I think one must share Postman's view when he affirms that a possibility of transforming the concept of leisure today should be sought by associating two factors: a process of education of young consumers (which can perfectly well be conducted in a pleasant way), and a new content to be given to crafts, so as to rediscover a complementary unity of sense and action between time occupied by work freed from all alienated practices, and time filled by leisure. But how can society today be offered non-alienating employment when, it seems to me, the techniques of work which it adopts rely increasingly on instruments so alienating as to make working conditions ever more standardized?

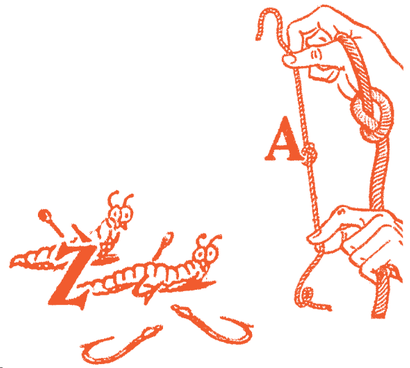
It is my hope that figures such as the artist, the architect, the designer and the communications person (or the disciplines which they represent), who are to be considered intellectuals and hence not affected by the work-leisure conflict in daily life, may induce users by means of new scenarios, to treat leisure as a time of reflection, from which to open up fresh prospects of cultural and social development.

To achieve that end, professions concerned with the programming of leisure time must find new relationships among themselves, so as to steer the organisation of free time towards a steady increase in liberty and civilisation. To spark an act of conscience, both in the individual and in the collective sphere, through a dialectic between needs and the search for expression, is a responsibility of the Gestalt professions. And the ultimate result could be the achievement of free, evolutionary and emancipatory leisure.

Tempo libero, prospettive e problemi aperti

Free time, prospects and issues

Giuliano Della Pergola intervista *interviews* Giovanni Gasparini



GDP: Cosa spinge i sociologi a riflettere sul tempo?
GG: Discutere sul tempo rappresenta una feconda apertura intellettuale. Permette di tornare non solo agli studi sociologici ma anche al confine tra discipline diverse e più propriamente al senso stesso della nostra civiltà. In ogni caso, in sociologia, e fin dal tempo di Durkheim all'inizio del secolo, si è affrontato il problema del tempo, intendendo approfondire la convinzione che il tempo sia una fondamentale "istituzione sociale", vale a dire quanto consente alla società di possedere un suo ritmo comune. Berger e Luckmann ne hanno poi parlato come di un'entità astratta che nasce come una "costruzione sociale". Così procedendo il tempo è stato sottratto alla sua mera dimensione filosofica. Oggi ciascuno di noi sa bene, empiricamente, quanto il tempo non coincida solo con i cicli astronomici o con la sua dimensione matematica o con il tempo biologico: esso innanzi tutto è il tempo convenzionale che una società si dà, ed è proprio questa caratteristica a farcelo ritenere legittimo, praticabile e definibile. Un ottimo esempio di questo fenomeno è rappresentato dall'introduzione dell'ora legale. Quando parliamo di "tempo libero" invece, convenzionalmente parliamo del tempo in cui non si lavora: tempo libero dal lavoro, dunque, anche se esso può comprendere una serie di contenuti che non s'identificano con lo svago.

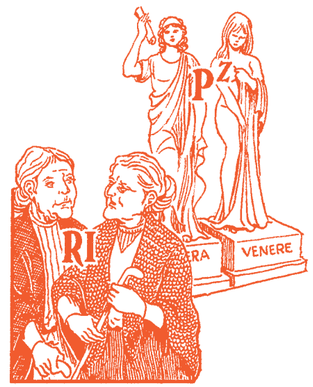
GDP: Allora, riflettere sull'organizzazione sociale del tempo è come pensare alla qualità dell'organizzazione sociale?
GG: Più o meno è così, nel senso che in ogni società esistono – dichiarate o meno – delle politiche del tempo, e queste ultime incidono profondamente sull'organizzazione sociale generale. Possiamo facilmente capire di cosa stiamo parlando se pensiamo alle politiche urbane e cittadine relative all'apertura dei negozi, degli sportelli degli istituti e dei servizi pubblici... Ma più in generale, esiste un sistema di molteplici calendari-orari (che sono sempre costruzioni simboliche e sociali) a cadenzare le azioni collettive. Le nostre agende, quando dobbiamo prendere degli impegni, non ci parlano forse di una generalizzata convenzione sociale? Oggi, la prospettiva della creazione di una comune politica continentale europea pone in essere nuovi bisogni di coordinamento degli orari e dei tempi sociali: quelli che riguardano il lavoro (sia dipendente che autonomo), il funzionamento dei servizi privati e pubblici, la fruizione del tempo libero, che meglio sarebbe chiamare tempo 'extralavorativo'. Il problema consiste nel fatto che, a fronte di tendenze e spinte all'omogeneizzazione e alla regolamentazione collettiva di certi standard temporali, si mantengono anche specificità nazionali che rappresentano accumulazioni di costumi, prassi ed equilibri sociali consolidati: la cultura temporale – e cioè i modi di rappresentare il tempo e di 'praticarlo' nella realtà sociale – è differente a seconda dei diversi Paesi, e in modi più o meno marcati. Per fare esempi particolarmente semplici: il riferimento alla puntualità è molto diverso in Inghilterra rispetto alla Spagna; gli atteggiamenti verso la flessibilità degli orari di lavoro sono stati molto diversi tra i sindacati tedeschi e quelli italiani; i negozi austriaci sono rigorosamente chiusi il sabato pomeriggio mentre sono aperti fino a tardi in Italia, ecc.
Quella che mi pare sia la novità internazionale più vistosa e innovativa riguarda la flessibilità temporale, che comporta una diversificazione degli orari interna a ogni Paese. Ciò sottintende un grande cambiamento culturale e la fine della sincronizzazione sociale. Fin dagli anni Ottanta venne proposta dall'associazione francese Echange et Projects animata da J. Delors una prospettiva che insisteva su nuove forme di arbitraggio tra tempo di lavoro e tempo extra-lavorativo (familiare, formativo, di svago, ecc.), ove ogni attore-lavoratore poteva meglio scegliere come collocare la propria azione sia nella sfera privata sia in quella sociale.
La flessibilità degli orari riduce gli ingorghi, l'affollamento, la ressa, e ogni altra forma sociale che facilmente può anche trasformarsi in aggressività e violenza.

GDP: Tutte le volte che noi verifichiamo un affollamento siamo di fronte anche a uno stress (stress umano, ma anche del luogo, della comunicazione, relazionale...). La flessibilità dovrebbe dunque ridurre lo stress?
GG: La flessibilità, effettivamente, può operare in questo senso aumentando le quote di tempo libero e del tempo "per sé", specialmente quando si è di fronte a situazioni che soffrono per un eccesso di sincronizzazione degli attori. I Comuni delle grandi città se ne sono accorti e da alcuni anni hanno lanciato la parola d'ordine: "De-sincronizzatevi!". Naturalmente c'è chi è più propenso all'innovazione degli orari e chi lo è meno, soprattutto con riferimento alla fascia d'orario pomeriggio-sera e sabato. Né vanno sottovalutati i cicli biologici che, se manomessi, inducono malessere. In tutti i casi è possibile immaginare proposte sulla flessibilità sociale tali da consentire maggiori opportunità collettive, in condizioni ottimali: per esempio, se noi creassimo un sistema tariffario autostradale differenziato, come quello per gli orari telefonici o per i cinema pomeridiani, ed esortassimo i cittadini a usufruire dell'autostrada senza concentrarsi in certi orari, avremmo meno code e il traffico sarebbe più scorrevole. Avremmo probabilmente meno incidenti e meno feriti e morti; questo stesso sistema potrebbe essere sperimentato anche per le mostre, per i musei, per i supermarket, per i centri commerciali...

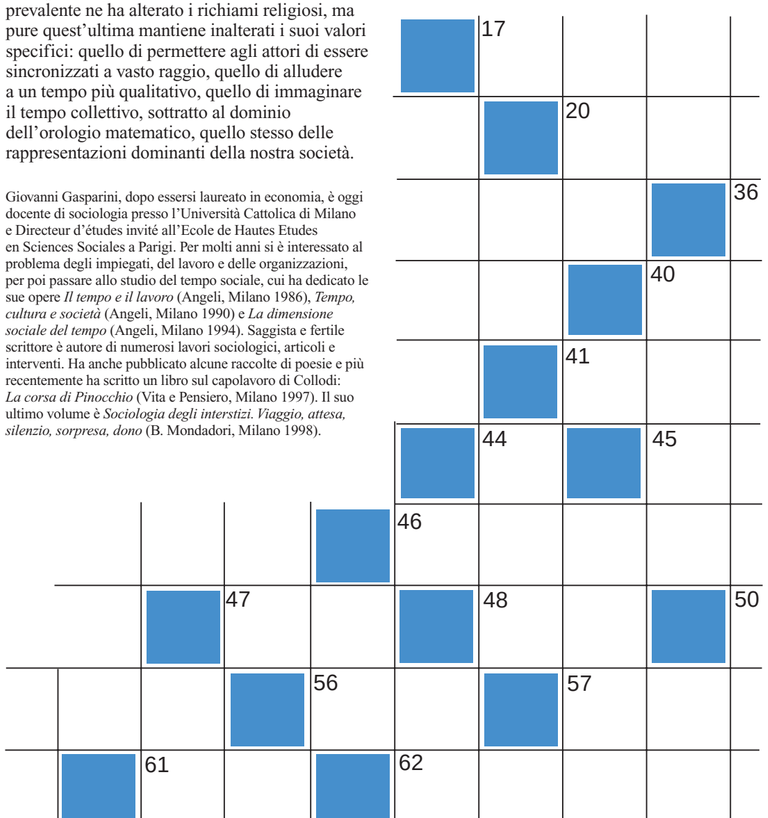
GDP: Da quando le scuole si aprono regionalmente in giorni diversi, il traffico sulle autostrade è più cadenzato per i grandi rientri... Perché infatti sono la famiglia, la scuola e il lavoro dei genitori che dovrebbero trovare una loro soluzione organica: la famiglia (e le sue quotidiane, incessanti esigenze) sta alla base dei grandi spostamenti collettivi...
GG: Il paradosso sta qui: la famiglia dipende dall'organizzazione sociale dei tempi, essa è 'debole' rispetto alle convenzioni sociali più consolidate; ma poi è lei a definire una grande parte delle scelte collettive, degli spostamenti, dell'abitare, dell'utilizzo dei servizi urbani... Creare un'organizzazione dei servizi cittadini a partire dalle esigenze degli utenti, come alcuni Comuni intendono fare avvalendosi anche dell'informatica, potrebbe essere la soluzione a molti problemi pratici (sanitari, anagrafici, scolastici, urbani...), che contribuirebbe ad aumentare la quota di tempo libero complessiva.

GDP: Oggi siamo in presenza di una tendenza sociale generale che mira a redistribuire la quota di lavoro, un abbassamento del monte-ore di lavoro (ora calcolato ancora su base settimanale, ma domani forse su base annua, con un computo complessivo teso a fare scegliere al lavoratore quanto e quando lavorare); una redistribuzione del lavoro necessario per turnazioni, per orari più flessibili, per differenziazione salariale e oraria... Non è solo un problema ideologico, come spesso può sembrare, ma più propriamente un'innovazione che consentirebbe alle aziende di avere turni di lavoro doppi o tripli, con ciò producendo contemporaneamente incrementi occupazionali, un aumento di produttività generale e un corrispondente abbassamento dei tempi lavorati, che dunque dovrebbero poter produrre una quantità di tempo libero sempre più alta... Una liberazione dal lavoro? Il tempo libero come indicatore di un processo di civiltà che consenta al lavoratore, che non lavora sempre tutti i giorni, di riposarsi maggiormente ma anche di informarsi e formarsi di più, di leggere di più, di partecipare di più?

GG: Credo che un corretto discorso sul tempo libero non possa prescindere da almeno un accenno al problema dell'otium e soprattutto della festa. L'otium degli antichi non coincide con il tempo libero, perché quest'ultimo presuppone il lavoro, mentre invece quello lo nega.
Tuttavia l'otium ci indica ancor oggi la necessità di liberare tempo per la riflessione, per l'attività intellettuale e per la gratuità. La festa, da parte sua, non è solo un residuo di epoche pre-industriali, ma rappresenta un'esigenza fortemente sentita in ogni società. Ci sono esigenze profonde di convivialità, di identificazione collettiva e di aggregazione che sono parte della festa e che consentono alle società di riconoscersi. "Ci vogliono dei riti", come direbbe il Piccolo Principe di Saint-Exupéry, e non nel senso retorico e vuoto del rito, ma in quello profondo. Oggi il tempo libero ha in parte fagocitato la festa, e la laicizzazione prevalente ne ha alterato i richiami religiosi, ma pure quest'ultima mantiene inalterati i suoi valori specifici: quello di permettere agli attori di essere sincronizzati a vasto raggio, quello di alludere a un tempo più qualitativo, quello di immaginare il tempo collettivo, sottratto al dominio dell'orologio matematico, quello stesso delle rappresentazioni dominanti della nostra società.

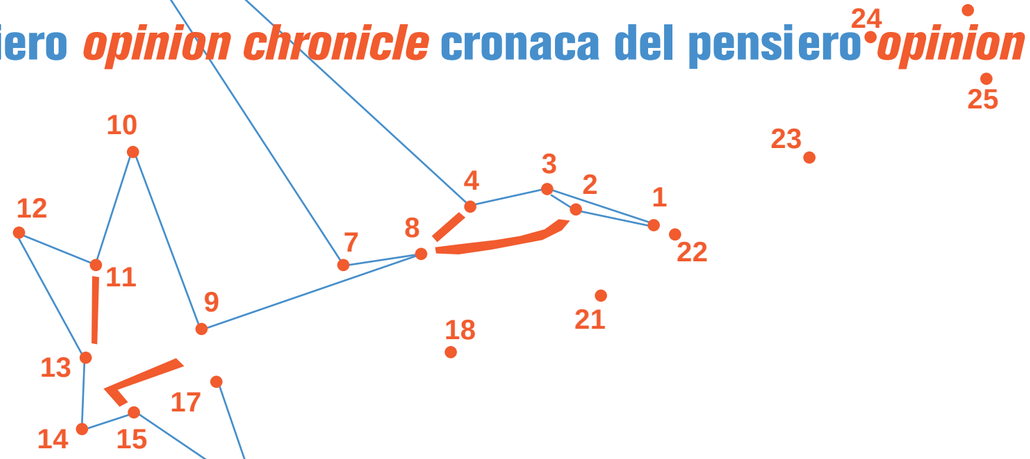


Giovanni Gasparini, dopo essersi laureato in economia, è oggi docente di sociologia presso l'Università Cattolica di Milano e Directeur d'études invité all'Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales a Parigi. Per molti anni si è interessato al problema degli impiegati, del lavoro e delle organizzazioni, per poi passare allo studio del tempo sociale, cui ha dedicato le sue opere *Il tempo e il lavoro* (Angeli, Milano 1986), *Tempo, cultura e società* (Angeli, Milano 1990) e *La dimensione sociale del tempo* (Angeli, Milano 1994). Saggista e fertile scrittore è autore di numerosi lavori sociologici, articoli e interventi. Ha anche pubblicato alcune raccolte di poesie e più recentemente ha scritto un libro sul capolavoro di Collodi: *La corsa di Pinocchio* (Vita e Pensiero, Milano 1997). Il suo ultimo volume è *Sociologia degli interstizi. Viaggio, attesa, silenzio, sorpresa, dono* (B. Mondadori, Milano 1998).



GDP: What is it that prompts a sociologist to reflect on time?
GG: *The discussion of time affords a fecund intellectual opening. It allows us to go back not only to sociological studies, but also to the border between different disciplines and, more properly, to the actual sense of our civilisation. In any case, in sociology, and since Durkheim at the beginning of the twentieth century, the question of time has been tackled with the object of exploring the conviction that time is a fundamental "social institution", enabling society to possess a common rhythm. Berger and Luckmann spoke about it as an abstract entity that springs from a "social construction". In this way, time has been removed from its mere philosophical dimension. Today each of us knows well, empirically, that time does not coincide only with astronomical cycles, or with its mathematical dimension, or with biological time. It is first and foremost the conventional time which a society sets for itself, and this characteristic is precisely what makes us consider it legitimate, practicable and definable. An excellent example of this phenomenon can be seen in the introduction of summer time. But when we talk about "leisure", or "free time", we are talking conventionally about time in which we do not work: about a time which is free, therefore, from work, even though its contents may include a number of elements not identified with recreation.*

GDP: So is reflecting on the social organization of time like thinking about the quality of social organization?
GG: *Yes, more or less, inasmuch as in every society there exist – declared or not – policies of time, and these policies profoundly affect their general social organization. We cannot easily understand what this really means unless we think of urban and municipal policies on the opening of shops, bank tellers and public service counters… But more generally, there exists a system of multiple calendar-hours (which are always symbolic and social constructions) with which to punctuate collective actions. After all, don't our diaries, when we have to fix appointments, tell us about a generalised social convention? Today the prospect of the creation of a common European continental policy introduces new needs for coordinating social hours and times: those concerning work (both employed and freelance), the operating of private and public services, the use of free time, which it would be better to call "non-work time". The problem is that, in the face of tendencies towards and demands for homogeneity and the collective control by regulation of certain temporal standards, national*



specificities that represent an accumulation of consolidated customs, practices and social balances are maintained. Temporal culture – i.e. modes of representing time and "practising it" in social reality – differs from one country to another, and to a greater or lesser degree. To give some very simple examples: the reference to punctuality is very different in England to what it is in Spain; attitudes to the flexibility of working hours have been very different between German and Italian trades unions; Austrian shops on Saturday afternoons are rigorously closed, whereas in Italy they stay open late; etc. What seems to me to be the most striking and innovative international novelty concerns temporal flexibility: entailing a diversification of hours within each country. This implies a big cultural change, and the end of social synchronisation. From the 1980s the French Association Echange et Projets, animated by J. Delors, had proposed a perspective which insisted on new forms of arbitration between work time and extraworking time (family, training, recreational, etc), where every worker-participant could best choose how to situate his or her own action both in the private and in the social sphere. Flexible working hours reduce traffic jams, crowding and rush-hours, and every other social form that can also easily be transformed into aggressiveness and violence.

GDP: Whenever we consider the question of crowding, we are also confronted with that of stress (human stress, but also that of places, communication, relations…).
Should flexibility therefore reduce stress?
GG: *Flexibility can, in effect, work to that end, by augmenting the quantity of leisure and of time "for oneself", especially in situations that suffer from an excessive synchronization of people. The councils of major cities have realised this, and for a number of years have been crying "De-synchronize!". Naturally there are those who are more inclined towards the innovation of working hours, and those who are less so, particularly with reference to afternoon-evening hours, and Saturdays. Nor should biological cycles be underrated; if tampered with, they induce malaise. In all cases, it is possible to imagine propositions concerning social flexibility which could allow greater collective opportunities, in optimal conditions. For example, if we were to create a differentiated motorway tariff system, like that of telephone hours or afternoon cinemas; and if we exhorted citizens to use the motorways without concentrating on certain hours of the day, we would have fewer queues and smoother traffic. We would probably have fewer accidents, fewer injured and dead. This same system could also be experimented with exhibitions, museums, supermarkets and shopping malls…*

GDP: Since schools started opening regionally on different days, traffic on motorways during the big re-entry periods, has moved at a more regular pace… Because it is the family, school and parents' jobs that ought to find an organic solution: the family (and its daily, incessant necessities) lies at the hub of major collective movements…
GG: *The paradox lies here: the family depends on the social organization of times; it is 'weak' in respect to the more consolidated conventions. But then it is the family that defines a large part of collective choices, of travel, living, the use of urban services… To create an organisation of city services starting from user needs, as some city councils intend to do, also by exploiting informatics, might be the solution to many practical problems (health, registrars, schools, urban…), which would continue to boost the overall share of free time.*

GDP: Today we are witnessing a general social trend towards a redistribution of the workshare, a reduction of total working hours (still calculated on a weekly basis, but in the near future perhaps on an annual basis, with an overall computation designed to let the worker choose how much and when to work); a redistribution of labour necessary for shifts, for more flexible hours, for the differentiation of wages and working hours… It is not just an ideological question, as it may often seem, but more properly, an innovation which would allow businesses to have double or triple work shifts, thereby simultaneously producing increased employment, a rise in general productivity and a corresponding decrease in times worked, which ought to be able to engender an increasingly high quantity of free time… A liberation from work? Free time as the indicator of a process of civilisation, enabling the worker who does not always work every day, to rest more, but also to be better informed and better formed, to read more, to participate more?
GG: *I believe that any correct examination of free time must at least mention the problem of otium and above all of holidays. The otium of the ancients did not coincide with leisure, because leisure presupposes work, whilst otium denies it. Nevertheless otium to this day indicates the necessity to liberate time for reflection, for intellectual activity and for gratuitousness. The holiday, for its part, is not only a residue of pre-industrial eras, but represents a deep-seated necessity in every society. There are profound needs for conviviality, collective identification and aggregation, which are part of the holiday and which allow societies to recognize themselves. "Rites are necessary", as Saint-Exupéry's Little Prince would say, and not in the rhetorical and empty sense of the rite, but in the deep sense. Nowadays leisure has in part engulfed and absorbed the holiday, and the prevailing secularisation has altered its religious appeal. Yet the latter retains its unaltered specific values: that of enabling the people involved to be synchronized on a wide scale range, that of alluding to a more quality-oriented time, that of imagining collective time, removed from the rule of the mathematical clock, and even that of the dominant representations of our society.*

Giovanni Gasparini, after graduating in Economics, is today lecturer in Sociology at the Cattolica University in Milan, and Directeur d'études invité all'Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales in Paris. For many years he concerned himself with the problem of employees, work and organisations. Later he turned to the study of social time, to which he devoted his works Il tempo e il lavoro *(Angeli, Milan 1986),* Tempo, cultura e società *(Angeli, Milan 1990) and* La dimensione sociale del tempo *(Angeli, Milan 1994). Essayist and fertile writer, he is the author of numerous sociological works, articles and papers. Giovanni Gasparini has also published collections of poems and, more recently, he wrote a book on Collodi's masterpiece,* La corsa di Pinocchio *(Vita e Pensiero, Milan 1997). His latest book is Sociologia degli interstizi.* Viaggio, attesa, silenzio, sorpresa, dono *(B. Mondadori, Milan 1998).*

Disegni gentilmente concessi da "La settimana enigmistica"- copyright riservato.
Drawings kindly given by "La settimana enigmistica"- reserved copyright.

A Renzo Piano il Pritzker Architecture Prize 1998 *Renzo Piano won the 1998 Pritzker Architecture Prize*

UN PREMIO TIRA L'ALTRO

Una buona architettura ne tira subito un'altra, un premio ne tira un altro. L'ultima architettura di Renzo Piano: il Centro Culturale di Nouméa. L'ultimo premio: il Pritzker conferitogli da Clinton. Oggi molta stampa usa chiamare Renzo 'Maestro'. Un titolo che poco si adatta a lui. Scherzosamente si autodefinisce 'geometra' come lo ha bollato il suo amico Beppe Grillo che in una divertente filastrocca lo descrive mentre progetta lo studio di Vasima piantando olivi e giovani architetti sulle pendici che scendono nel suo mar Ligure. Non è il solo che non si esalti a farsi chiamare 'architetto'. Le Corbusier a Chandigarh quando gli feci notare come il mercato da lui appena costruito si stesse trasformando in un suk: "Heureusement" mi rispose, perché l'architettura non deve essere imposizione. A lui andava bene il suk anche perché più che architetto si dichiarava 'pittore'. Non parliamo di Pier Luigi Nervi che mi imponeva che lo chiamassi 'ingegnere'. Io Piano lo collocherei fra l'artigiano e il costruttore in uno spazio che racchiude i valori dell'ingegnere, del disegnatore, del manager, del comunicatore, dell'artista, insomma lo spazio dei veri 'architetti', quelli che fanno e non salgono in cattedra, quelli che non hanno poltrone accademiche. Appena laureato, per scelta e per fortuna Piano cominciò subito a sperimentare e sperimentarsi nei cantieri a differenza di molti suoi colleghi che o per mancanza di occasioni di lavoro o per mancanza di idee e di coraggio si sono chiusi dentro le mura universitarie in annose ricerche sullo 'stile'. Le architetture di Piano sono nate all'aria aperta e non hanno uno stile uniforme. Ogni opera è diversa dalle altre; non c'è prefabbricazione. Di fronte a un nuovo progetto Piano inventa in libertà, senza rifarsi al già fatto, sfidando la nuova realtà. Sarebbe oltre che piacevole molto utile per gli studenti e i giovani architetti assistere, come è capitato spesse volte a me, a quando Renzo con i suoi pennarelli verdi disegna di getto le prime idee di un progetto. Il suo tratto è molto veloce e il risultato non è lo 'schizzetto' che molti committenti vorrebbero ottenere da lui per poi far fare il resto da altri. Renzo non vende schizzi. Dal primo disegno all'opera finita lui è sempre presente, ossessivamente presente. I suoi primi disegni sono già pieni di indicazioni di misure, di cifre, distanze, elevazioni di proporzioni relative. Ogni volta i suoi giovani collaboratori rimangono sorpresi da quanti messaggi sia costituito un disegno del 'maestro' e quanto i controlli e i passaggi successivi si rifacciano alla intuizione del disegno originale. Un grande insegnamento. Con Renzo abbiamo spesso parlato del problema della comunicazione architettonica; avevamo persino pensato di fondare una "Accademia del mal della pietra", una "Accademia del costruire". Incerti anche sul titolo ci si limitò a fare delle mostre itineranti per cercare di far capire la tecnica e lo spirito delle opere di Renzo. Eppure sarebbe arrivato il momento 'didattico' sia per maturità che per anagrafe. Forse è meglio lasciare che alle già tante opere se ne aggiungano altre come l'ultimo Centro culturale di Nouméa con quelle ardite strutture lignee che sfidano il vento oceanico creando 'poesia'. Invece di una cattedra meglio un'altra opera lignea, una architettura 'musica' come quell'auditorium che con sorpresa dei romani sta rapidamente prendendo forma proprio sotto casa mia.

Testo di *Text by* Giulio Macchi*

*Regista. Ha collaborato con Renzo Piano a diverse mostre sulla sua opera.
Director. He has worked with Renzo Piano on several exhibits of his production.

ONE PRIZE LEADS TO ANOTHER

One good work of architecture *leads straight on to another, one prize leads to the next. Renzo Piano's latest architecture is the Cultural Centre at Nouméa – and the latest prize is the Pritzker, conferred on him by Clinton. The press nowadays frequently address Renzo as 'Maestro', a title that doesn't suit him. Jokingly he calls himself a 'surveyor', the nickname attached to him by his friend Beppe Grillo. In a funny nursery-rhyme, Grillo describes him designing the Vasima studio while planting olive-trees and young architects on the slopes going down to his Ligurian sea. He is not the only one who doesn't relish being called an 'architect'. Le Corbusier at Chandigarh, when I told him that the market he had just built was turning into a souk, replied: "Heureusement", because architecture must not be an imposition. The souk was also fine by him because he declared that he was really more a 'painter' than an architect. Not to mention Pier Luigi Nervi, who insisted on my referring to him as an 'engineer'. I would put Piano between the craftsman and the constructor, in an area that encloses the values of the engineer, the draughtsman, the manager, the communicator and the artist, in short, in the realm of true 'architects', those who act and don't preach, those who have no academic chairs. As soon as he graduated Piano, by choice and by chance, threw himself at once into experimentation. He lost no time in testing his own skills on the building site, unlike many of his colleagues who, due either to a lack of opportunities or to a lack of ideas and courage, shut themselves behind university walls to indulge in stale researches on 'style'. Renzo's architectures are born in the open air, they have no uniform style. Each work is different from the others; there is no prefabrication. Faced with a new project, Piano invents freely, never resting on his laurels, but challenging each new reality. It would be not only nice but very useful for students and young architects if they could watch Renzo, as I have often had occasion to do, take up his green felt-pen and dash off the first ideas for a project. His line is swift and the result is not the "rough sketch" which many clients would like to get from him and then have the rest done by others. Renzo does not sell sketches. From the first drawing to the finished work he is always, obsessively, present. His first drawings are already loaded with indications of measurements, figures, distances, elevations, related proportions. On each new occasion his young assistants are surprised by the number of messages contained in a drawing by the 'maestro', and to see how many checks and subsequent phases refer back to the intuitions of that original drawing. There's teaching for you. With Renzo we have often talked about the problem of architectural communication; we even thought of founding an "Academy of stone sickness", an "Academy of construction". Uncertain even about the title, we confined ourselves to mounting itinerant exhibitions in an attempt to spread an understanding of the spirit and technique of Renzo's works. Yet the 'didactic' time would have come, by seniority and other qualifications. Perhaps it is better though, to let the already numerous works be joined by others, like this latest, the Cultural center at Nouméa, with its daring wooden structures that defy the oceanic wind and create 'poetry'. Better than a university chair is another work in wood, a 'musical' architecture like the auditorium which, to the Romans' surprise, is rapidly taking shape right next to my house.*

Mario Botta

Testo di Dietmar Steiner
Fotografie di Pino Musi

Sinagoga Cymbalista e Centro della Eredità Ebraica, Tel Aviv

Progetto: Mario Botta
Gruppo di progettazione: Marco Bonini, Maurizio Pelli
Illuminotecnica: Dante Solcà
Committenti: Paulette e Norbert Cymbalista

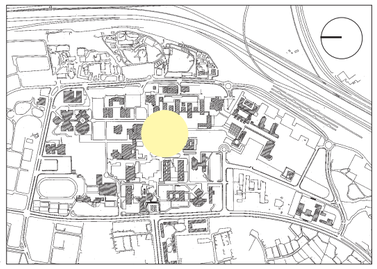
Text by Dietmar Steiner
Photographs by Pino Musi

Cymbalista Synagogue and Jewish Heritage Center, Tel Aviv

Project: Mario Botta
Design team: Marco Bonini, Maurizio Pelli
Lighting: Dante Solcà
Clients: Paulette and Norbert Cymbalista

La prima sinagoga mai realizzata nel campus dell'università di Tel Aviv rappresenta un pubblico invito al dialogo e un riconoscimento fondamentale, dal punto di vista architettonico, dell'arcaicità del moderno. Una straordinaria creazione spaziale di Mario Botta.

The first synagogue on the campus of Tel Aviv University is an open invitation to dialogue and a fundamental architectural acknowledgement of the archaic aspect of modernism. A unique spatial creation by Mario Botta.

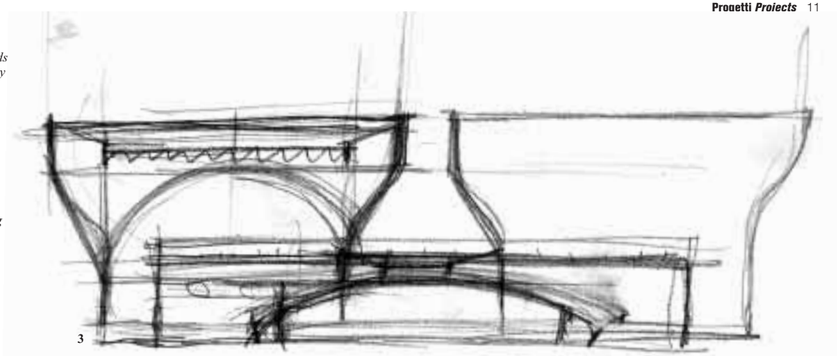


1

Possono il progetto e la realizzazione di una sinagoga rappresentare un difficile compito politico che vada oltre il semplice problema architettonico? Probabilmente è sempre stato ed è tuttora così. In tempi antichi, durante la diaspora degli ebrei, le sinagoghe erano quasi sempre luoghi di conservazione dell'identità, che non raramente scendevano a compromessi con le tradizioni e le convenzioni locali. Il che d'altra parte ha finito per produrre capolavori architettonici in sé autonomi, spazi di meditazione di altissima perfezione come quelli realizzati da Gottfried Semper a Dresda e da Otto Wagner a Budapest, per citare due esempi risalenti al XIX secolo.
Le sinagoghe della diaspora erano sinonimo di stabilità, erano edifici durevoli e caratteristici che tuttavia potevano esistere soltanto in un contesto di relativa sicurezza e di benessere. Il corredo religioso di ogni sinagoga, considerate queste circostanze storiche, era mobile: lo stipo per la Torah – aron haqodesch – la tovaglia, la lampada a olio. La fede ebraica, che occupava un ruolo centrale nella comunità, non ebbe tuttavia mai occasione di fissarsi nella pietra secondo modalità codificate, come era avvenuto invece per le cattedrali cattoliche. La questione del popolo errante si pone ora in maniera diversa all'interno di Israele, lo Stato divenuto patria degli ebrei, a cinquant'anni dalla sua fondazione.
Queste considerazioni vanno tenute ben presenti nel valutare la sinagoga di Mario Botta a Tel Aviv, straordinaria creazione spaziale e scultura architettonica. Il sito che ospita la sinagoga è l'università di Tel Aviv, la più grande del Paese con circa 27.000 studenti e un notevole prestigio internazionale dovuto ai suoi risultati scientifici. Lo stesso campus rappresenta un contesto di grande valore architettonico: quasi ogni edificio, non soltanto quello realizzato da Louis Kahn, rappresenta un piccolo monumento di se stesso e della propria epoca all'interno di un complesso accuratamente conservato. Il campus rappresenta dunque un'oasi tranquilla nell'esistenza febbrile, movimentata quando non addirittura caotica di una città come Tel Aviv, costruita secondo i principi del Bauhaus e in continua espansione. Finora l'università aveva soltanto una pecca, quella di essere priva di una sinagoga. È stata questa la prima semplice constatazione dei committenti Paulette e Norbert Cymbalista, provenienti dalla Svizzera. Non solo essi hanno avuto l'idea, hanno formulato il programma politico e hanno scelto Mario Botta per tradurre questo programma in architettura e realizzarlo, ma hanno anche concorso con entusiasmo e grandissimo impegno all'esecuzione ottimale, accurata fino nei minimi dettagli, del progetto di Botta. Raramente ai nostri giorni un architetto s'imbatte in un committente simile, che condivide le sue idee senza riserve e persegue l'aspirazione alla qualità architettonica con coerenza e tenacia.

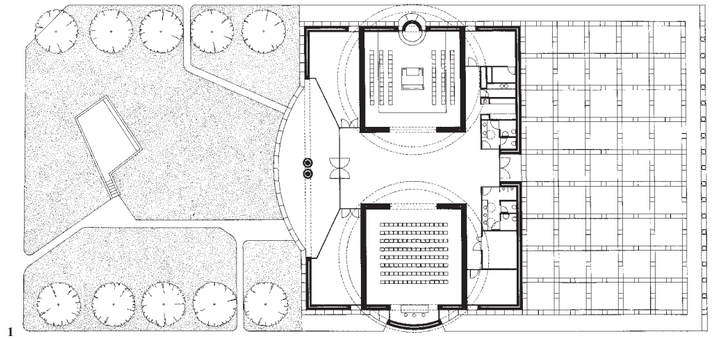
1 Planimetria generale. L'intervento si trova al centro del campus universitario e raccoglie nella stessa struttura uno spazio per la preghiera e uno per la discussione.
2 Schizzo di studio del 1996.
3 Il fronte principale. Impostato su una perfettta simmetria, l'edificio si articola in due spazi geometrici identici, identificati dai due cilindri cui corrispondono la sinagoga e la sala assembleare.

***1** Site plan. The building stands at the center of the university campus and its structure contains a prayer space and another for discussion.*
***2** Study sketch done in 1996.*
***3** The main front. Based on a perfect symmetry, the building is divided into two identical geometric spaces, identified by the two cylinders corresponding to the synagogue and to the assembly hall.*

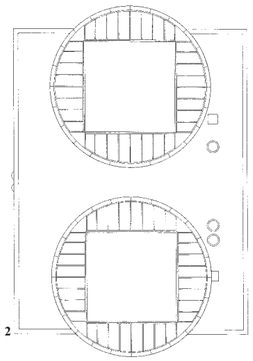


3

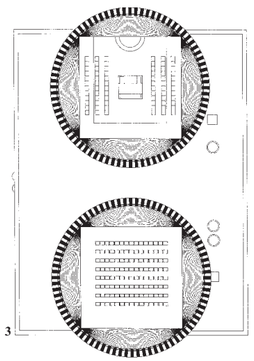
2



1

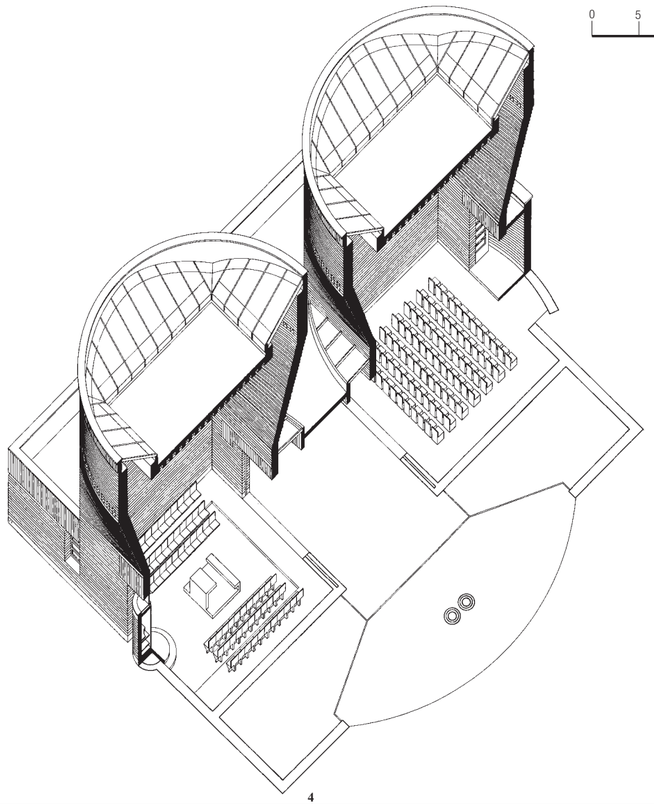


2



3

0 5 10 MT



4

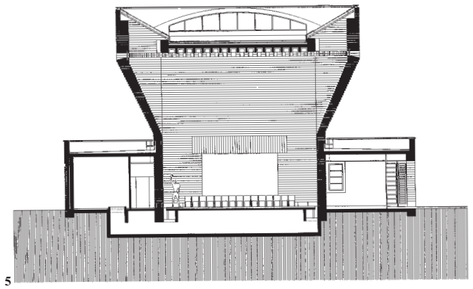
1-3 Pianta del piano terra, sezione orizzontale e pianta della copertura.
4 Spaccato assonometrico.
5, 6 Sezioni trasversale e longitudinale.
7 Scorcio del fronte est.

Alle pagine 14 e 15: dettaglio dei conoidi nel punto di raccordo tra le forme del quadrato di base e del cilindro superiore. Il rivestimento esterno è in pietra di Verona rossa.

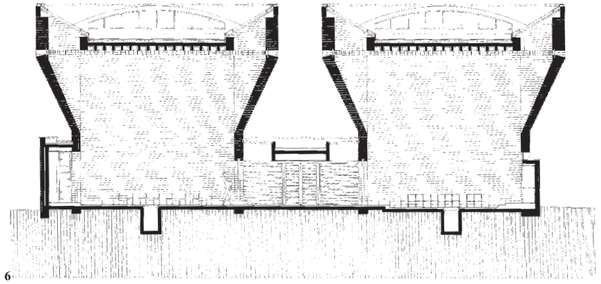
1-3 *Ground floor plan, horizontal section and roof plan.*
4 *Axonometric view.*
5, 6 *Cross- and longitudinal sections.*
7 *Perspective view of the east front.*

On pages 14 and 15: detail of the conoids in the point of connection between the forms of the base square and upper cylinder. The outer cladding is in red Verona stone.

Il programma del complesso era politico, perché non prevedeva una sola sinagoga bensì due; una parte dell'edificio doveva essere messa a disposizione degli ebrei ortodossi di Israele, l'altra degli ebrei più liberali: uno spazio ortodosso per la preghiera accanto a un luogo aperto al confronto. L'edificio era destinato infatti a dare spazio alla discussione e alla risoluzione dei conflitti esistenti tra gli ortodossi seguaci della pura dottrina e chi cerca di aprirsi al mondo contemporaneo.
Botta ha affrontato questo incarico problematico in maniera molto concisa e diretta progettando due corpi di fabbrica identici, due quadrati dal tracciato rigoroso che si trasformano in cilindri slanciati verso il cielo. I due edifici a pianta quadrata sono collegati da un ingresso comune, un passaggio aperto che offre una possibilità di dialogo, e sono disposti in maniera rigidamente simmetrica all'interno di un rettangolo, mentre le superfici rimanenti sono riservate ad altre attività fondamentali come il piccolo museo e il centro studi. I due quadrati tuttavia si presentano leggermente differenti in pianta: mentre lo spazio della sinagoga ortodossa viene reso sacrale dalle file di sedute fisse e da una cornice lucente di alabastro pachistano che termina in un'abside semicircolare, il luogo del confronto è caratterizzato invece da arredi mobili e termina in un podio provvisto di un guscio ricurvo e collegato esternamente al corpo di fabbrica per mezzo di una vetrata. L'abside e il podio rappresentano le due terminazioni dell'asse del complesso. Si potrebbe interpretare così questo artificio architettonico: l'"abside liberale", in cui la luce proviene dai lati, porta nello spazio interno il dibattito terreno proveniente dal mondo esterno, mentre l'"abside ortodossa" si risolve nello splendore divinizzante dell'alabastro.
Entrambi i volumi, formalmente identici ma differenti per le caratteristiche sopra descritte, appaiono divisi dallo spazio centrale da grandi quinte in cui sono ritagliate delle porte: prima o poi, questo è il messaggio, tra i due poli si stabilirà un *continuum* spaziale ininterrotto che darà inizio al dialogo tra ortodossia e liberalità.
Il messaggio politico delle due sinagoghe calate all'interno dell'ebraismo reale viene rafforzato così dal messaggio architettonico. Botta risolve qui in maniera del tutto singolare l'eterno problema geometrico di come collegare tra loro due forme primarie, e lo fa generando un cerchio a partire da un quadrato e trasformando un parallelepipedo in un cilindro a mano a mano che procede verso l'alto: un esercizio che può avere successo soltanto se accompagnato alla massima cura per i dettagli architettonici e tecnici. Il rivestimento esterno dell'edificio è in dolomia rossa mentre tutte le pareti interne sono in pietra dorata di Toscana: si tratta di due materiali che attraverso il loro dialogo architettonico e geometrico sottolineano il messaggio arcaico dell'edificio. Per questo incarico singolare e politicamente significativo Botta ha individuato un tipo arcaico e pieno di energia la cui forma geometrica, superficie esterna e consistenza materica pongono termine in un certo senso, anche sotto il profilo architettonico, alla diaspora. Si tratta di un capolavoro della rappresentatività simbolica di una



5



6

7

Domus 806 Luglio/Agosto *July/August* '98

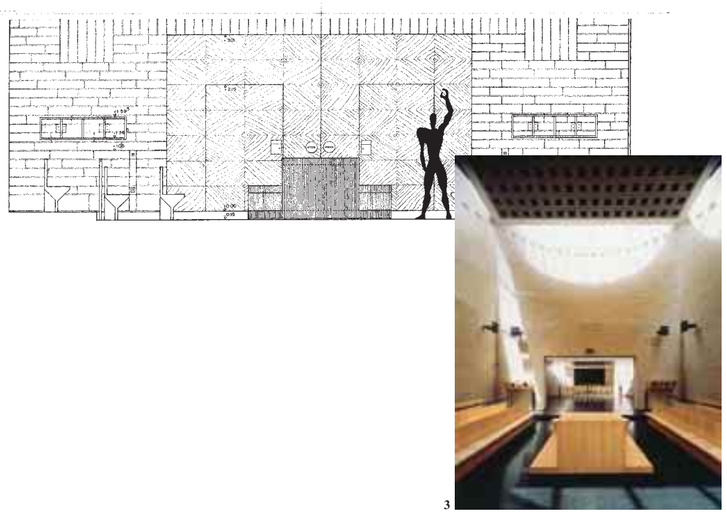
1

1 Dettaglio della hall su cui affacciano la sinagoga e la sala riunioni. Oltre a svolgere la funzione distributiva, rappresenta simbolicamente il punto d'incontro tra religiosi e laici.
2 Sezione trasversale della sinagoga.Tutti gli arredi, fissi e mobili, sono stati disegnati dall'architetto.
3 Veduta prospettica interna dalla sinagoga verso la sala riunioni.
4 Particolare della sinagoga. In corrispondenza dell'abside, al centro del muro perimetrale, è inserita una lastra in alabastro pachistano traslucido. Il rivestimento interno della struttura è in pietra 'dorata'.

***1** Detail of the hall faced by the synagogue and discussion room. Besides performing a distributive function, it symbolically represents the meeting-point between religious and lay persons.*
***2** Cross-section of the synagogue. All the furniture, both fixed and mobile, was designed by the architect.*
***3** Interior perspective view from the synagogue towards the discussion room.*
***4** Detail of the synagogue. Placed at the center of the perimeter wall, corresponding to the apse, is a translucent pakistan alabaster slab. The inner facing of the structure is in 'gilded' stone.*

nazione in occasione dei suoi 50 anni, reso possibile da un committente pari all'architetto in quanto a lungimiranza e genialità. Infine, e ci si perdoni il *pathos*, è come se attraverso il volume relativamente ridotto di questa doppia sinagoga la diaspora degli ebrei cedesse il passo, in coincidenza con il giubileo dello Stato di Israele, a una rifondazione architettonica, politica e religiosa.

***Can the design and construction** of a synagogue constitute a difficult political task which goes beyond the actual architecture? Probably it is, was and always has been. In the past, the synagogues in the Jewish diaspora were almost always places of inner self-assertion which often enough represented a compromise with local traditions and conventions. This led however, time and again, to independent feats of architectural excellence, meditational places of the highest perfection. Gottfried Semper in Dresden and Otto Wagner in Budapest may be mentioned as outstanding 19th century examples alone.*
Synagogues in the diaspora were an expression that the community had come to stay. After all, a permanent and striking building was only possible where there was relative security and properity. Seen from the point of view of this historical condition, the liturgical fittings of a synagogue are movable: the Torah ark – aron haqodesh – the curtain, the oil lamp. Unlike the Christian cathedrals, though, the Jewish faith, on which the life of the community was centred, had no opportunity to manifest itself codified in stone. However, the question of "nomadic versus sedentary" takes on a different aspect in a Jewish homeland, on Israel's fiftieth anniversary.
It is against this background that the unique spatial creation and architectural sculpture of the synagogue by Mario Botta in Tel Aviv must be seen. Here too, the commission was difficult and politically sensitive. The site of the synagogue is the University of Tel Aviv, which, with its 27,000 students is the largest Jewish university to enjoy an international reputation for its scientific achievements. The campus too is a respectable architectural environment. Almost every building, not only that by Louis Kahn, is a little architectural monument, set in well-tended surroundings, to the place and its age. The campus is an oasis of tranquillity in the hectic, dynamic – not to say chaotic – life and growth of the 'Bauhaus' city of Tel Aviv.
The University had until now just one fault. It had no synagogue. That was the succinct comment of the patrons, Paulette and Norbert Cymbalista from Switzerland. They had the idea, they formulated the political programme, they chose Mario Botta for the architectural interpretation and implementation of this programme. And with their enthusiasm and generous commitment they saw to it that Mario Botta's architectural idea was realized in optimum fashion down to the last detail. Rarely does an architect these days find a client who shares his idea so unreservedly and pursues the architecture's claim to quality so unflinchingly.
The programme was political, because it demanded not



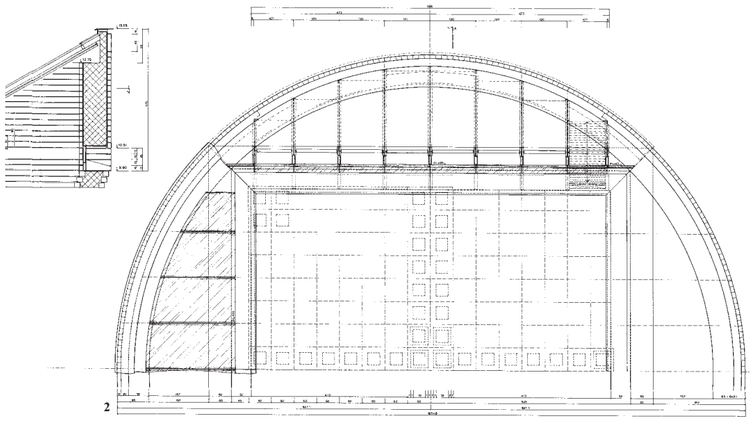
2

3

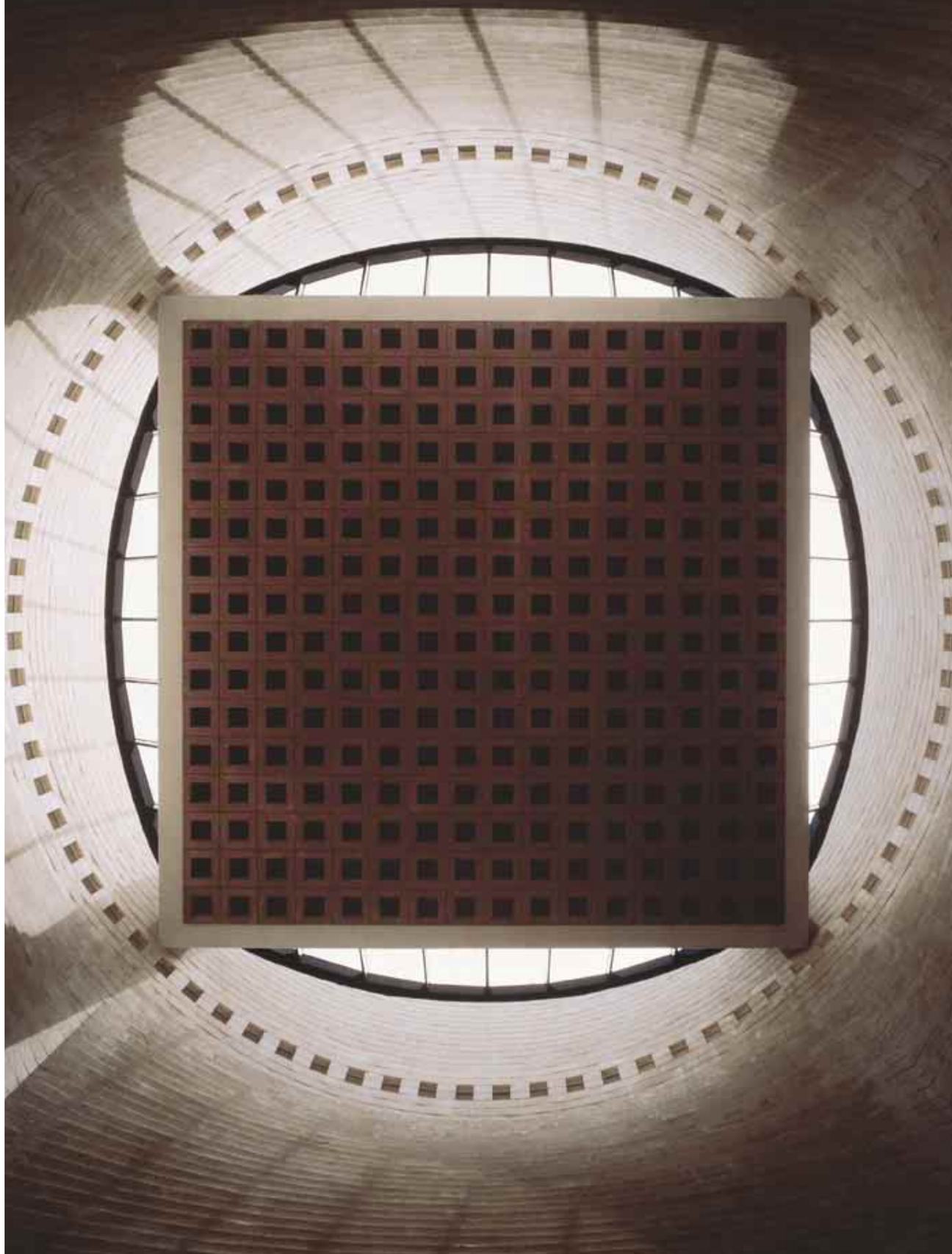
4

1, 3 Vedute d'angolo e centrale della sala riservata alla discussione. Come la sinagoga, anche questo spazio è illuminato con luce zenitale.
2 Particolare della pianta della copertura.
Pagina a fronte: veduta dall'interno del conoide che riassume nel suo volume le forme geometriche primarie impiegate nel progetto.

1, 3 *Corner and central views of the discussion room. Like the synagogue, this space too is lit from above.*
2 *Detail of the roof plan.*
Facing page: view from the interior of the conoid, the volume of which recapitulates the primary geometrical forms used in the project.



one synagogue, but two. One part of the building was to be for the use of Israel's Orthodox Jews, the other for Liberal Jews. An orthodox space for prayer, and a space for discussion. The building was to provide space to discuss and resolve the fundamental internal conflict of Judaism in Israel, the conflict between the orthodoxy of pure doctrine and contemporary openness to the world.
Botta has faced up to this problematical task succinctly and directly. He came up with two identical building elements. Two austere squares which round off into cylinders as they rise toward the sky. They are connected by a common entrance, an open space which provides an opportunity for talk. The two ground-plan squares are inscribed into a rectangle in strictly axial fashion, the remaining space being devoted to additional necessary functions, a small museum and a study center. The two squares are slightly different in plan. The Orthodox synagogue is given a 'religious' appearance by rows of built-in pews and a glowing frame of Pakistani alabaster, which ends in a semi-circular apse. The room for discussion, by contrast, has movable furniture, and ends in a podium behind which is a slightly curved bay projecting from the outer wall, and separated from it by windows parallel to the central axis which let in light from the sides. These are the two end-points of the axis. It would be possible to interpret this architectural trick as follows: the "liberal apse", lit from the side, draws the earthly debate into the room from the outside world, while the "orthodox apse" of the other room ends in the divinely diffuse light of the shimmering alabaster.
Both rooms, formally identical, but with the distinguishing characteristics mentioned, are separated from the central space by large sliding partitions in which there are also doors. At some point – this is the message – a flowing spatial continuum should form between the two poles, ushering in the dialogue between liberal and orthodox Judaism. This is the political message of these two synagogues within living Judaism. It is reinforced by the architectural message. Here in unique fashion, Botta has solved the ancient geometrical problem of combining primary forms. To develop a cylinder from a cube reaching skywards, to transform a square into a circle: this can only succeed with extreme architectural and technical precision. The exterior of the building is clad with reddish Dolomite stone, and all the interior walls with golden stone from Tuscany. Two stones in a single geometrical and architectural dialogue underline the primal statement of the building.
For the singular and politically symbolic commission of this synagogue on the campus of Tel Aviv University, Botta has found a building type which is both archaic and an ultimatum: its geometry, its surface, and its use of materials put a final end, so to speak, to the diaspora. It is a masterpiece of national symbolic strength, made possible for Israel's fiftieth anniversary by a patron no less brilliant and generous than the architect. Readers will pardon the pathos. But it seems as if the Jewish diaspora had found its way to an architectural, political and religious re-foundation in this relatively small building, a dual synagogue in Tel Aviv.



Domus 806 Luglio/Agosto *July/August* '98

José Rafael Moneo

Testo di Rita Capezzuto
Fotografie di Duccio Malagamba

Complesso dei Musei di Arte Moderna e di Architettura di Stoccolma

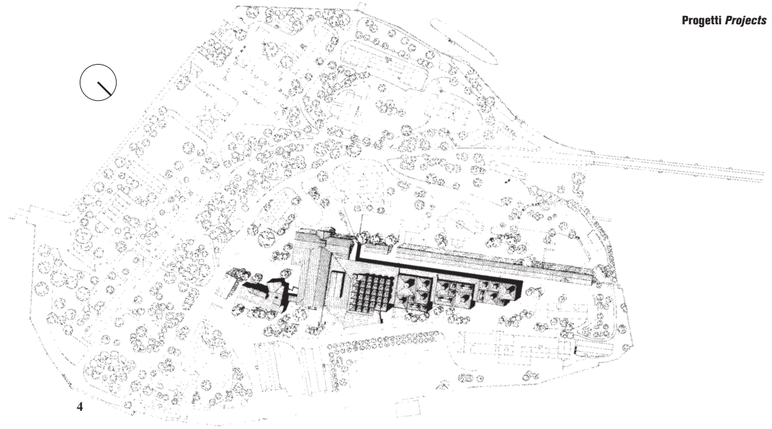
Text by Rita Capezzuto
Photographs by Duccio Malagamba

Modern Art and Architecture Museums Complex, Stockholm

Progetto: José Rafael Moneo Vallés
Responsabili del progetto: Belén Moneo, Jeff Brock
Architetto locale: Max Holst
Gruppo di progettazione: Fernando Iznaola, Ignacio Quemada, Eduardo Belzunce, Michael Bischoff, Robert Robinowitz, Lucho Marcial
Strutture: Tyréns Byggkonsult AB

Project: José Rafael Moneo Vallés
Project architects: Belén Moneo, Jeff Brock
Local architect: Max Holst
Design team: Fernando Iznaola, Ignacio Quemada, Eduardo Belzunce, Michael Bischoff, Robert Robinowitz, Lucho Marcial
Structural engineering: Tyréns Byggkonsult AB

Architetto Associato *Associate architect:* White Coordinator – Ragnar Uppman (responsabile principal-in-charge) con *with* Björn Norén, Viljar Päss, Anna Karin Edlbom, Magnus Croon, Mats Anslöv, Lars-Erik Karlsson, Louise Masreliez
Impianti meccanici *Mechanical engineer*: Energo AB
Impianti elettrici *Electrical engineer*: WO-Konsult AB
Illuminotecnica *Lighting:* KTH arkitektur / belysningslära
Consulente per illuminotecnica *Lighting consultant*: Fisher Marantz Renfro Stone
Sistemi antincendio *Fire security*: Brandskyddslaget BOTAB AB
Acustica *Acoustics*: Ingemanssons Akustik
Consulente per l'auditorium *Auditorium consultant*: Arteno Arkitektur & Teater
Interni *Interior design*: Rafael Moneo, Belén Moneo, Jeff Brock (spazi pubblici *public spaces*); Thomas Sandell (ristoranti *restaurants*, biblioteche *libraries*, libreria *bookshop*); Karen Nyren (uffici *offices*)



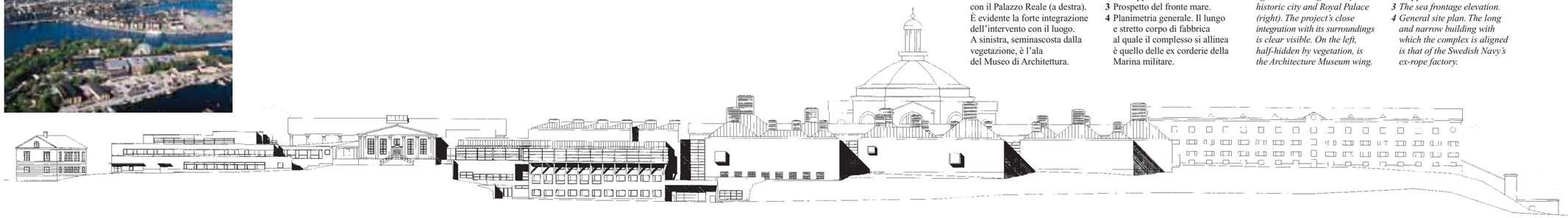
4

1

Il nuovo museo dedicato da Moneo alla città di Stoccolma si sottrae con eleganza alla competizione planetaria tra centri espositivi sempre più grandi e spettacolari. In primo piano emergono altri valori: il dialogo con la città e il contesto dell'isola, lo spazio e la luce per l'arte. Non è un museo spettacolare, ma un edificio dalle qualità spaziali estremamente durevoli.

Moneo's new museum for Stockholm avoids the worldwide rivalry among the largest and most spectacular museums. Priority is given to other values: dialogue with the city and the topographic location of the island; space and light for art. Not a museum of the spectacular, but one of lasting spatial quality.

2



3

1 Il complesso visto dal mare sullo sfondo della città storica con il Palazzo Reale (a destra). È evidente la forte integrazione dell'intervento con il luogo. A sinistra, seminascosta dalla vegetazione, è l'ala del Museo di Architettura.

2 Vista panoramica dell'isola di Skeppsholmen.
3 Prospetto del fronte mare.
4 Planimetria generale. Il lungo e stretto corpo di fabbrica al quale il complesso si allinea è quello delle ex corderie della Marina militare.

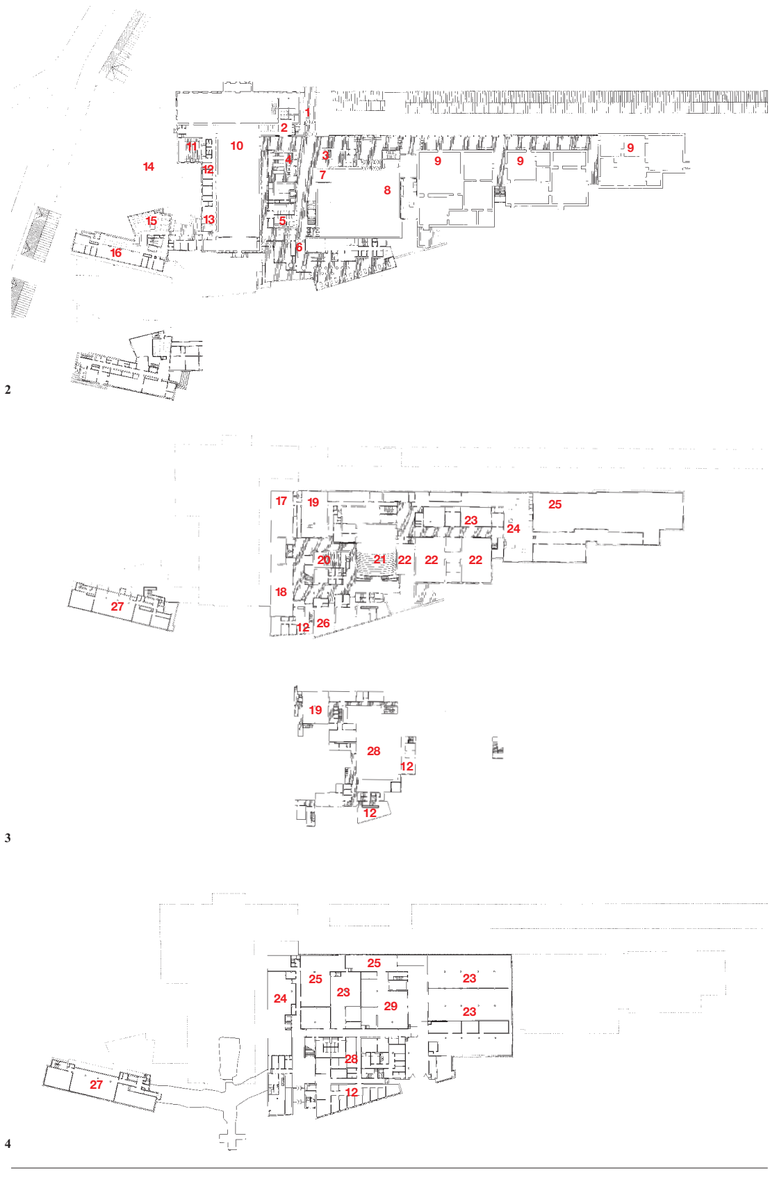
***1** The complex seen from the sea against the background of the historic city and Royal Palace (right). The project's close integration with its surroundings is clear visible. On the left, half-hidden by vegetation, is the Architecture Museum wing.*

***2** Panoramic view of Skeppsholmen Island.*
***3** The sea frontage elevation.*
***4** General site plan. The long and narrow building with which the complex is aligned is that of the Swedish Navy's ex-rope factory.*

1 ingresso
2 guardaroba
3 informazioni
4 libreria
5 toilette
6 ristorante
7 cavedio
8 esposizioni temporanee Museo d'Arte
9 collezione permanente Museo d'Arte
10 collezione permanente Museo di Architettura
11 sala conferenze
12 uffici
13 caffetteria
14 corte del Museo d'architettura
15 biblioteca architettura
16 laboratori di ricerca
17 mostre fotografiche
18 mostre di grafica
19 biblioteca di fotografia
20 sala proiezioni
21 auditorium
22 locali per restauri
23 archivio
24 locale tecnico
25 deposito
26 laboratori bambini
27 archivio disegni architettura
28 laboratorio
29 imballaggio

1

1 *entry*
2 *checkroom*
3 *information*
4 *bookstore*
5 *toilets*
6 *restaurant*
7 *void*
8 *temporary exhibits Modern Art Museum*
9 *permanent exhibits Modern Art Museum*
10 *permanent exhibits Architecture Museum*
11 *conference room*
12 *offices*
13 *cafeteria*
14 *Architecture Museum court*
15 *architectural library*
16 *research laboratories*
17 *photographic exhibits*
18 *graphic exhibits*
19 *photo library*
20 *projection room*
21 *auditorium*
22 *restoration room*
23 *archives*
24 *technical room*
25 *storage*
26 *children's workshop*
27 *architectural drawings archive*
28 *laboratory*
29 *packing room*



2

3

4

Il concorso internazionale indetto nel 1990 dalla città di Stoccolma per la costruzione di un nuovo complesso che ospitasse il Museo di Arte moderna e quello di Architettura sull'isola di Skeppsholmen all'interno di un programma dettagliato lasciava un grado di libertà particolare per i progettisti: la scelta del sito. L'isola, fino allo scorso secolo centro logistico della marina militare e successivamente convertita in polo culturale, presenta un'edificazione episodica, costituita da manufatti storici disposti su un terreno irregolare e ricco di dislivelli.
Partendo da una valutazione realistica di questo contesto e delle specifiche dinamiche di equilibrio ambientale, Rafael Moneo si pone come obiettivo progettuale primario quello dell'integrazione con il luogo: pensa quindi non al gesto architettonico eclatante, ma piuttosto a una soluzione che trovi la propria forza nel dialogo con gli edifici circostanti e con lo skyline, più lontano, della città.
Opta allora per l'area centrale dell'isola, individuando esattamente il punto in cui il suo museo possa svilupparsi con andamento orizzontale: da un lato lo vuole allineato a ridosso del lungo parallelepipedo regolare delle ex corderie, dall'altro intende aprirne la prospettiva verso il mare e la città prospiciente al di là del canale. È una porzione di terreno che dall'alto degrada verso l'acqua, offrendo una situazione particolarmente variata e vantaggiosa sotto l'aspetto paesaggistico; ma anche uno spazio 'interstiziale', come l'architetto stesso lo definisce, che costituisce una sfida, ponendo dei contorni naturali e artificiali ben precisi.
Definite le coordinate di insediamento, Moneo traccia la trama planimetrica prendendo due decisioni significative rispetto alle preesistenze: la distruzione dell'edificio del Museo d'Arte moderna degli anni '50, e, viceversa, l'inglobamento del vecchio corpo di fabbrica della palestra militare. Da questo momento la sua riflessione procederà tenendo conto parallelamente del luogo e delle problematiche inerenti alla costruzione di uno spazio museale moderno.
Il rispetto per la situazione locale è portato agli estremi sull'affaccio interno dell'isola. Nulla si rivela a chi arriva dal ponte di collegamento con la terraferma e percorre la salita del pendio fino al colmo: solo qui appare, inaspettato, l'ingresso principale, anch'esso discreto e in secondo piano rispetto alle strutture contigue, incorniciato da una tettoia piana che invita a entrare.
Del tutto diversa la percezione del complesso dal lato del mare. Qui la lettura si fa immediata, senza la sovrapposizione di diaframmi: da sud verso nord si individuano l'ala del Museo di Architettura (aggiunta in un secondo tempo rispetto al progetto di concorso), su tre piani, bianca, con finestrature a nastro e copertura piana; l'ex palestra mantenuta nella condizione originale, con tetto a doppia falda; il corpo centrale corrispondente alla hall di accoglienza con il blocco aggettante e vetrato del ristorante; e infine i padiglioni del Museo d'Arte, chiusi, intonacati in rosso mattone, con copertura a lanterne.
Formalmente la frammentazione del contesto pare essere stata riassorbita tout court nel progetto: una serie di volu-

5

6

7

1 L'ingresso ai due musei.
2 Pianta a livello dell'ingresso (+14,3).
3 Piante del secondo e terzo livello (+8,6 e + 11,4).
4 Pianta del primo livello (+4,8 e 3,7).
5 Schizzo di studio.
6 Il corridoio-galleria lungo il quale si sviluppa il Museo d'Arte.
7 Veduta prospettica dell'ala del Museo d'Arte parallela alle ex corderie.
8 Il profilo frastagliato della copertura a lanterne dei padiglioni della collezione permanente di arte.

1 *Entry to the two museums.*
2 *Entry level plan (+14.3).*
3 *Plans of levels two and three (+8.6 and + 11.4).*
4 *Plan of level one (+4.8 and + 3.7).*
5 *Study sketch.*
6 *The corridor-gallery along which the Art Museum develops.*
7 *Perspective view of the Art Museum parallel to the ex-rope factory.*
8 *The jagged profile of the lantern-roofed permanent art collection pavilions.*

8

1

2

1 Schizzo di studio.
2 La terrazza del ristorante. Grande importanza è stata data nel progetto al rapporto con il paesaggio. Vetrate e terrazze consentono una vista panoramica sulla città.
3 Particolare del fronte sull'acqua.
4 Sezione trasversale.
5 Scorcio del fronte nord-est con il blocco a sbalzo del ristorante.
6 Dettaglio di uno dei padiglioni del Museo d'Arte con la finestra quadrata sporgente dal filo murario. Questo tipo di apertura a cannocchiale è usato in pochi punti strategici del percorso museale per inquadrare particolari viste esterne.

***1** Study sketch.*
***2** The restaurant terrace. Great importance was attached in the project to relations with the landscape. Glazed walls and terraces afford a panoramic vista of the city.*
***3** Detail of the water front.*
***4** Cross-section.*
***5** Perspective view of the north-east front with the restaurant overhang block.*
***6** Detail of one of the Art Museum pavilions with its projecting square window. This type of telescopic aperture is used in a few key points of the museum sequence to frame particular exterior views.*

5

3

4

mi interrotti e concatenati, ricettivi dell'austerità delle costruzioni vicine e allo stesso tempo consapevoli della propria identità. In realtà i 'frammenti' si rivelano a un'analisi più attenta ben consolidati e rispondenti piuttosto a una volontà di compattezza che controlla l'intero intervento, tesa a ridurre l'impatto con il luogo. Si ripropone dunque il tema della compattezza, risultato di una ricerca sulla forma della composizione cui l'architetto navarrese sta lavorando da qualche tempo, come dimostrano le opere recenti: dal municipio di Murcia al Centro culturale Don Benito a Badajoz, al Museo di Houston.
A Stoccolma la complessità del ragionamento compositivo si svela pienamente nell'esperienza degli spazi interni. Il disegno geometrico della pianta è ordinatore senza essere costrittivo, consente libertà nell'organizzazione degli ambienti e, di conseguenza, flessibilità di fruizione.
Una grande hall fa da perno tra le due istituzioni che hanno in comune anche il guardaroba, la libreria, il ristorante e l'auditorium al livello inferiore. Verso nord si sviluppa il Museo d'Arte, strutturato lungo un corridoio-galleria che affaccia sulle corderie e sul giardino interposto. Al museo sono riservati un'ampia sala per esposizioni temporanee e tre unità padiglionari per la collezione permanente.
I padiglioni sono organizzati a blocchi, con sale quadrate e rettangolari di diverse dimensioni e proporzioni incastrate le une nelle altre, secondo la logica della compattezza. Ogni gerarchia è annullata, ma è preservato un ritmo grazie a dei piccoli intervalli spaziali che distaccano un blocco dall'altro. La neutralità della geometria delle sale è rafforzata dall'illuminazione naturale zenitale ottenuta tramite lucernari aperti nella soffittatura a tronco di piramide, soluzione che garantisce un rapporto ideale tra diffusione luminosa e altezza degli ambienti. Nessuna contaminazione viene a turbare la calma astratta delle sale, a eccezione di un elemento che ricorre una, al massimo due volte in ciascun padiglione, una sorta di piccolo omaggio alla posizione panoramica del museo: una finestra quadrata, sporgente a cannocchiale, che serve a ristabilire l'orientamento nel rapporto con l'esterno ma anche a proporre una riscoperta della città in una inquadratura molto dettagliata.
Del resto in tutto il complesso un'attenzione precisa è rivolta alla relazione con la natura: gli uffici del personale, i laboratori per bambini, il ristorante hanno grandi vetrate verso il mare, mentre la biblioteca e la caffetteria della sezione di architettura si aprono verso il giardino interno animato dalle sculture di Picasso.
Con gli stessi meccanismi architettonici e funzionali del Museo di Arte, anche quello di Architettura è disegnato e organizzato come una macchina perfetta. Il generoso spazio della palestra riservato all'esposizione permanente, i laboratori di ricerca, l'archivio su più piani, il piccolo auditorium, la biblioteca su doppio livello, gli uffici, i depositi: riaffermano con i loro caratteri l'appartenenza a un'unità che si è costruita su se stessa, cercando le proprie ragioni all'interno, in un processo intellettuale alieno da ogni gratuita affermazione monumentalista.

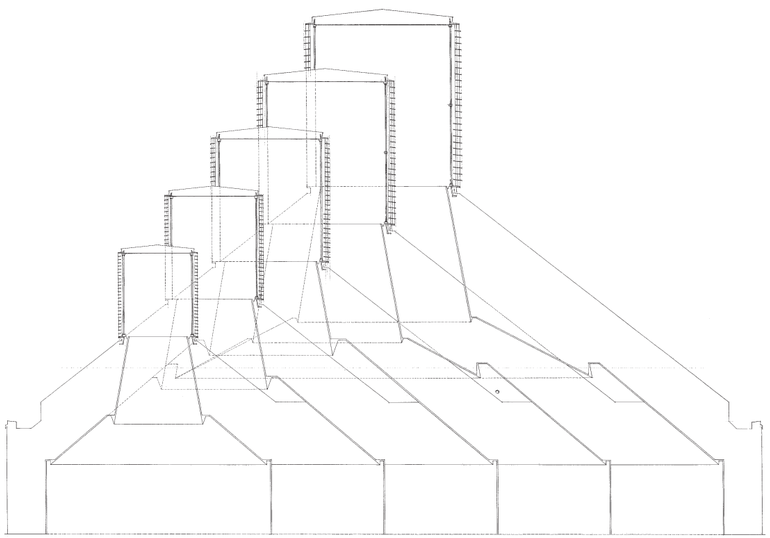
6

1

1, 2 Due vedute della grande sala per le esposizioni temporanee del Museo d'Arte, illuminata da una fitta serie di lucernari.
3 Studio del rapporto proporzionale delle sale espositive in funzione dell'incidenza di luce.
4 Sezione longitudinale.
5 Una delle sale del Museo d'Arte destinata alla collezione permanente. Gli ambienti museali a pianta quadrata o rettangolare s'incastrano in un perfetto disegno geometrico a formare i singoli blocchi dei padiglioni. L'illuminazione zenitale è ottenuta tramite lucernari aperti nella copertura a tronco di piramide.

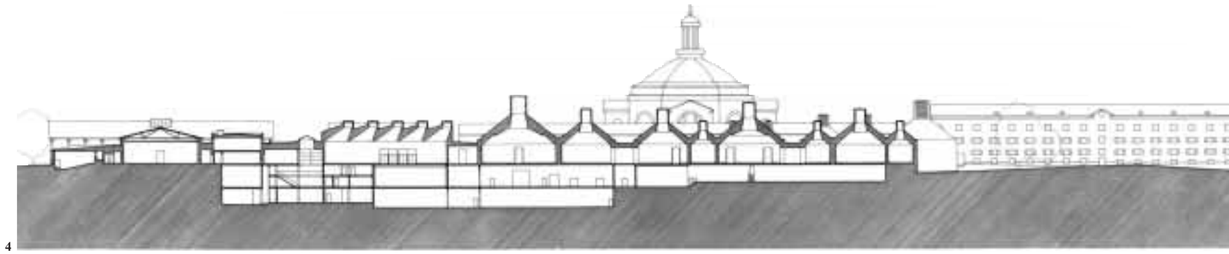
1, 2 *Two views of the large temporary exhibitions room in the Art Museum, lit by a battery of skylights.*
3 *Study of the proportional relation between the exhibition rooms and the incidence of light.*
4 *Longitudinal section.*
5 *One of the Art Museum rooms allocated to the permanent collection. The square or rectangular museum interiors fit into a perfect geometrical design to form the individual pavilions. The overhead lighting is provided by skylights opened in the truncated pyramid roof.*

2



3

The international competition *announced in 1990 by the Stockholm City Council for the building of a new complex to house the Museums of Modern Art and of Architecture on the island of Skeppsholmen as part of a detailed programme, left a particular degree of freedom to the architects: the choice of site. The island had until the last century been a Swedish Naval logistic center. Subsequently converted into a cultural pole, it presents an episodic built scene with buildings of mixed historical origins standing on irregular land with a rich diversity of levels.*
Starting from a realistic appraisal of this context and of the specific dynamics of its environmental balance, Rafael Moneo decided that his primary goal would be to integrate his project into its surroundings. What he had in mind therefore was not an architectural eye-catcher, but a design whose strength would spring from a dialogue with its built neighbours and with the more distant city skyline. For these reasons he opted for the central part of the island, picking the exact spot on which the museum could be developed horizontally. On the one hand he wanted it to be aligned to the long and regular parallelepiped of the former rope-factory. On the other he set about opening its perspective to the sea and to the city beyond the canal. As a stretch of land sloping down to the water, the site presented a particularly varied and advantageous landscape situation, but also an 'interstitial' space, as the architect himself defines it, whose very distinct natural and artificial surroundings in themselves posed a challenge.
Having thus drawn up the site coordinates, Moneo went on to trace his plan. This involved two major decisions: to demolish the Modern Art Museum built in the 1950s and, conversely, to incorporate the old Naval gymnasium building into the new project. From then on, his thinking reflected a parallel concern for the site as a distinctive place and for the problems entailed in the building of a museum space.
Moneo's respect for the local scene is carried to an extreme on the front facing into the island. Nothing is revealed as you approach it from the bridge connecting the island to the mainland and as you walk up to the top of the slope. Only then does the main entrance, likewise discreet and secondary to its adjacent structures, unexpectedly come into view. Framed by a flat porch, it invites entry.
The impression received by visitors reaching the complex from the sea side is quite different. Here it makes itself immediately clear, with no diaphragms in between. From south to north can be identified the white wing of the Architecture Museum (added after the competition project), with its three storeys, ribbon fenestration and flat roof; the ex-gymnasium, with its original form and pitched roofs; the central block containing the reception hall and marked by a projecting, glassed-walled restaurant; and finally the Art Museum pavilions, closed and plastered in brick-red with a lantern roof. The fragmentary form of the project's context seems to have been absorbed tout court*: into a sequence of interrupted and concatenated volumes, receptive to the austerity of their*



4

5

1, 2 Due vedute dell'ala del Museo di Architettura dove sono ospitati gli uffici, gli archivi, dei laboratori di ricerca, una biblioteca e una caffetteria. Per composizione volumetrica e linguaggio architettonico questo corpo di fabbrica si differenzia sensibilmente dal resto dell'intervento.
3 L'interno del padiglione della ex palestra della Marina militare che è stato inglobato nell'intervento e destinato all'esposizione permanente del Museo di Architettura. L'allestimento è stato curato da Thomas Hellquist.
4 La biblioteca di architettura. Questo spazio, molto raccolto nonostante l'articolazione su due livelli, si apre sul giardino interno dove è collocata una serie di sculture di Picasso.

1, 2 *Two views of the Architecture Museum wing, housing the offices, archives, research workshops, a library and a cafeteria. In its volumetric composition and architectural language, this part of the building differs appreciably from the rest of the complex.*
3 *The interior of the ex-Naval gymnasium building, which has been incorporated into the new operation and will house the Architecture Museum's permanent collection. The design of this interior was directed by Thomas Hellquist.*
4 *The architectural library. This space, which is very meditative despite its being on two levels, opens onto the inner garden where a group of sculptures by Picasso is situated.*

1

3

4

neighbouring constructions, yet aware of their own identity. Actually, the 'fragments' turn out on closer analysis to be well-consolidated and compliant, rather, to a compactness. Indeed this compactness controls the whole operation; and great care is taken to mitigate the impact on its surroundings. Thus the theme of compactness recurs, continuing the compositional form which Moneo has been studying for some time, as demonstrated by his recent works – from the Murcia city hall to the Don Benito Cultural Center at Badajoz and the Houston Museum.
In Stockholm the complexity of his approach to composition is fully disclosed in the experience of the new building's inner spaces. The geometrical plan establishes order without constraint, allowing freedom in the organization of its interiors and a consequent flexibility of use.
A spacious hall acts as a pivot between the two institutions, which share the same cloakroom, library, restaurant and auditorium on the lower level. To the north, the Art Museum develops and is structured along a corridor-gallery facing the rope-factory and the garden in between. Reserved to this museum are a large space for temporary exhibitions and three pavilion-units for the permanent collection.
The pavilions are arranged in blocks, with square and rectangular rooms of different dimensions and proportions, which interlock according to the logic of compactness. All hierarchy is abolished. But a rhythm is maintained by the small spatial intervals between one block and the next. The neutral geometry of the rooms is enhanced by the natural overhead lighting received through skylights opened in the truncated pyramid ceiling, thereby ensuring an ideal balance between diffused light and the height of the rooms. No encroachment disturbs the abstract calm of these rooms, except for one element repeated – at the most twice in each pavilion – as a sort of homage to the museum's panoramic position: a square window which sticks out telescopically and serves to restate the exterior orientation. But it also suggests a rediscovery of the city, as if through a finely detailed viewfinder.
Throughout the complex in fact very careful attention is paid to its relationship with nature: the staff offices, the children's workshops and the restaurant have window-walls overlooking the sea, whilst the library and cafeteria in the architecture section open onto the inner garden with sculptures by Picasso to enliven it. With the same architectural and functional mechanisms as those of the Art Museum, the Architecture Museum, too, is designed and organized as a perfect machine. The generous gymnasium space reserved for the permanent exhibition, the research workshops, the multi-storey archives, the small auditorium, the two-level library, the offices and the storage rooms, all reassert their characteristics of belonging to a unity built onto itself, while seeking its own reasons within, in an intellectual process untainted by any gratuitous monumentalism.

2

Domus 806 Luglio/Agosto *July/August* '98

Gigon & Guyer

Testo di Sebastiano Brandolini
Fotografie di Heinrich Helfenstein

Centro sportivo, Davos

Progetto: Annette Gigon e Mike Guyer
Collaboratori: Raphael Frei, Davod Leuthold
Direzione lavori: Othmar Brügger
Committente: Kur- und Verkehrsverein Davos

Text by Sebastiano Brandolini
Photographs by Heinrich Helfenstein

Sports Center, Davos

Project: Annette Gigon and Mike Guyer
Collaborators: Raphael Frei, Davod Leuthold
Work management: Othmar Brügger
Client: Kur- und Verkehrsverein Davos

3

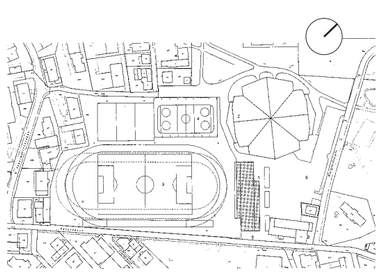
1 Planimetria. L'edificio si configura come un parallelepipedo che da un lato fronteggia la pista di pattinaggio, dall'altro la zona di accoglienza con i parcheggi.
2 Il fronte principale. La facciata è articolata dal corpo sporgente della tribuna, che ombreggia le grandi vetrate del piano terra, e dal disegno regolare delle finestrature.
3 Veduta da sud-ovest.
4 Dettaglio del fronte nord. Il rivestimento in legno della facciata è in doppio strato: quello interno è in abete piallato e colorato, quello esterno è in larice grezzo ed è costituito da lamelle distanziate da profilati di ferro.

***1** Site plan. The building is configured as a parallelepiped with one side facing the skating rink, and the other towards the reception and parking area.*
***2** The main front. The facade is articulated by the projecting body of the grandstand, which shades the glazed walls on the ground floor, and by the regular pattern of fenestration.*
***3** View from south-west.*
***4** Detail of north front. The wooden cladding is in a double layer: the inner one in planed and coloured spruce, the outer one in untreated larch and blades distanced by iron sections.*

Un centro sportivo a Davos non può evitare di riferirsi alle tradizioni urbane e turistiche di questa località, a un tempo in cui lo sport era ancora uno svago e un evento sociale. L'aver ricreato questa atmosfera con mezzi architettonici semplici fa di questo centro qualcosa di più di una semplice realizzazione progettuale, tettonica e artistica.

A sports center in Davos ought also to reflect the urbane tourist tradition of the place, and the times when sport – or rather 'games' – constituted a leisure activity and social event. The fact that this feeling has been created with clear architectural means is what lifts this sports center above its purely conceptual, tectonic and artistic achievement.

2



1

Appassionati di montagna, Gigon e Guyer fissano nei loro edifici un legame indissolubile tra luogo e funzione. E lo fanno con intelletto e capacità tecniche, doti che appartengono a molti architetti della giovane generazione svizzera. Alcuni anni fa, nel costruire il Kirchner Museum di Davos, hanno svolto una ricerca esemplare sul tema del vetro: fuori hanno rivestito di vetro le facciate di calcestruzzo equiparandole così alla neve, dentro lo hanno usato per produrre una luce diffusa che insegue l'assenza di gravità. Si trattava di un ragionamento intellettuale, che sapientemente cercava un punto d'incontro tra minimalismo e naturalismo.
Il Centro Sportivo è il secondo edificio di Gigon e Guyer a Davos: il tema è nettamente diverso dal primo, visto che alla serietà della cultura viene sostituito l'aspetto ludico dello sport. Ad accomunarli c'è che sono due facce del tempo libero. Davos, in quanto località alpina, ha un'immagine doppia, un'anima contraddittoria: è circondata da un paesaggio di montagne ma è anche un rinomato centro congressuale, celebra i ricordi legati al suo passato di alpeggio ma oggi non è altro che una lunga e banale fila di condomini. Lo sport sembra essere il collante che tiene insieme questi diversi aspetti: c'è chi lo pratica, chi partecipa, chi guarda, chi lo commercializza; segna un momento di forte aggregazione sociale, ed è esteticamente dinamico, colorato, avvincente.
Il Centro Sportivo concentra funzioni e spazi diversi; ci sono un ampio guardaroba, diversi ristoranti, una cucina, degli uffici, un deposito macchinari e attrezzi, un locale medico-sportivo, un appartamento e camere per gli ospiti dei corsi. L'ambizioso programma raccoglie sotto un unico tetto piano attività che sono solitamente atomizzate. Sulla facciata sud al primo piano si trova una tribuna per circa centocinquanta persone che ombreggia le porte vetrate situate al piano terra, come fosse un brise soleil. Le camere con affaccio a sud hanno balconi a filo con la facciata. La facciata nord è meno movimentata, più lineare.

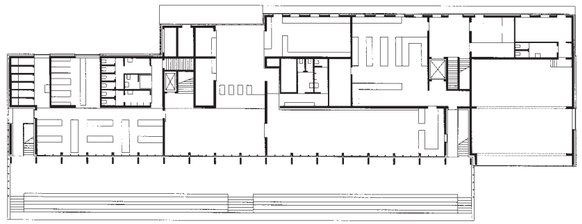
4

L'edificio è fatto di calcestruzzo, a vista o rivestito. Esternamente, la parte isolata è completata da un rivestimento in legno a due strati, come fossero due steccati sovrapposti. Il rivestimento più interno è in abete piallato, ed è sempre colorato; quello più esterno, distanziato da profilati orizzontali di ferro, è invece in legno di larice grezzo. Sono tre i colori utilizzati per far risaltare lo strato interno, concepiti in collaborazione con l'artista Adrian Schiess: un arancione chiaro, un blu complementare e un giallo cromo. All'interno si aggiungono nuovi colori altrettanto vivaci (il blu scuro, il rosa lampone, il bianco, l'arancione albicocca, il verde chiaro e il turchese), mentre il calcestruzzo si toglie il rivestimento e si rivela nella sua nuda matericità.
Il dettaglio-chiave del progetto si esplicita, come per il Kirchner Museum, in quei pochi centimetri di spessore che formano la pellicola della facciata e che separano interno ed esterno. Nel clima della montagna questi centimetri assumono un valore speciale, come se da loro dipendesse la

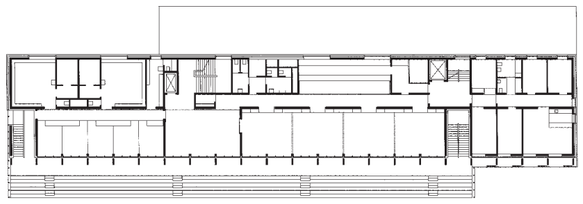
1 Veduta prospettica della tribuna. Questo spazio viene utilizzato, oltre che per assistere alle competizioni sportive, anche come luogo di sosta in cui godere del sole e dell'aria.
2-4 Piante del piano terra, del primo e del secondo piano.
5, 6 Sezioni trasversali e longitudinale.
7 Particolare del fronte sud-ovest con la scala che porta alla tribuna e al ristorante del primo piano.

***1** Perspective view of the grandstand. This space is used for watching sports contests, but also as a place for enjoying sunshine and fresh air.*
***2-4** Ground, first and second floor plans.*
***5, 6** Cross- and longitudinal sections.*
***7** Detail of south-west front with stairs leading to the grandstand and to the first floor restaurant.*

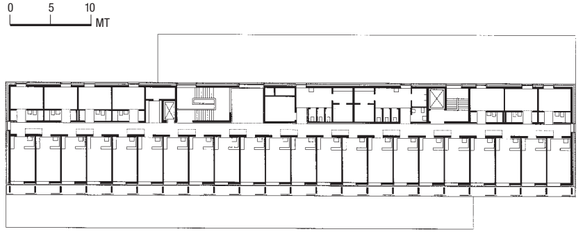
1



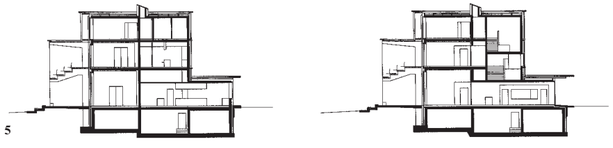
2



3



4

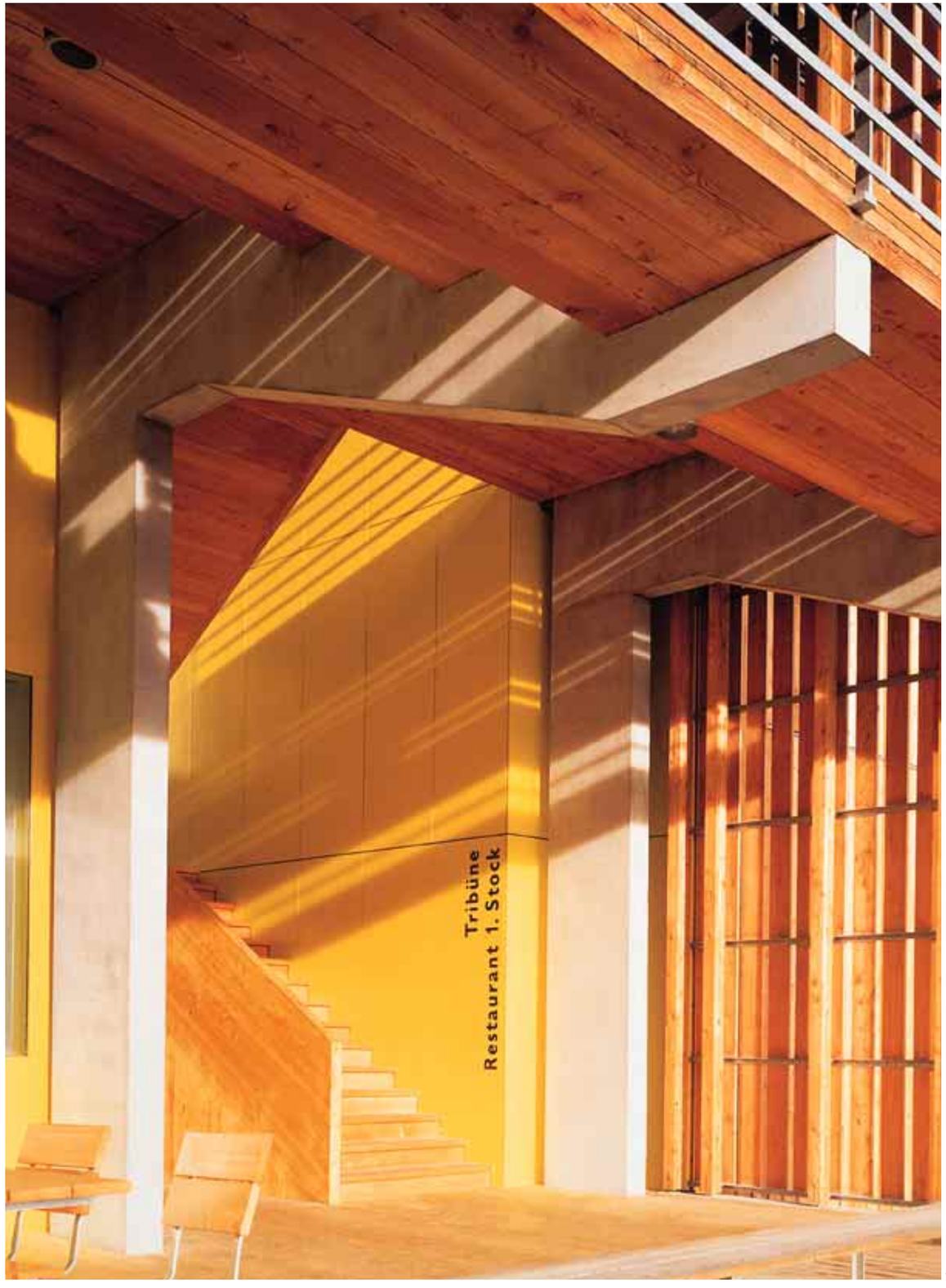


5

6

***Gigon and Guyer, who both love** mountains, establish through their buildings an indissoluble link between place and function. And they do so with the gifts of intellect and technical expertise possessed by many architects of the younger Swiss generation. Some years ago, when they built the Kirchner Museum at Davos, they displayed some exemplary research on glass. On the outside they clad the concrete fronts with glass, thus comparing them to snow, and on the inside they again used glass to produce a diffused light in pursuit of the absence of gravity. This was an intellectual approach that skilfully sought a meeting-point between minimalism and naturalism.*
The Sports Center is the second building by Gigon and Guyer at Davos, with a brief distinctly different to that of the first, the seriousness of culture being replaced this time by the recreational aspect of sport. In common, however, they reflect the two faces of leisure. Davos, as an Alpine resort, projects a dual image and contradictory spirit: it is surrounded by a mountainous landscape, but is also a renowned congress center; it celebrates past memories associated with its high summer pastures, but is today nothing but a long and commonplace row of condominiums. Sport seems to bind these different aspects together, uniting practitioners, participants, spectators and business. It is a strong source of social aggregation, besides being aesthetically dynamic, colourful and appealing.
The Sports Center concentrates diverse functions and spaces. It has a spacious cloakroom, restaurants, a kitchen, offices, machinery and equipment storage, a sports surgery, an apartment and rooms for guests attending courses. Its ambitious programme brings together under the same flat roof a variety of activities usually split up and scattered. Situated on the south front first floor is a grandstand for about one hundred and fifty persons, which, like a sun-blind, shades the glazed doors on the ground floor. The rooms facing south have balconies flush with the facade. The north front is less varied and more linear.
The building is made of bare or faced concrete. Externally,

sopravvivenza dell'edificio. Gigon e Guyer hanno una passione grafica per tutto ciò che, attraverso la trasparenza e le ombre, fa riverberare la luce e crea la sensazione dello spessore; operano leggeri slittamenti tra diversi piani e materiali, lasciano intravedere superfici per poi nasconderle, attuano trucchi come se l'architettura fosse un'opera di *optical art*, fanno apparire portante ciò che è applicato e leggero ciò che è solido. L'osservatore, che si ponga frontalmente o di taglio rispetto all'edificio, ha oggettive difficoltà ad accertarne la forma costruttiva; è come se l'occhio e la mente lavorassero su due piani contrapposti.
Per dare un'anima allo sport di Davos, Gigon e Guyer hanno lavorato su tre diversi temi formali: il volume lineare di un parallelepipedo che segnasse il limite di una pista di pattinaggio di velocità d'inverno e di un campo di calcio d'estate (come fosse una diga); le sporgenze, gli arretramenti e le finestrature sulle facciate (come fosse un edificio industriale); l'articolazione grafica dei dettagli, dei colori e dei materiali (come fosse un'opera di valore artistico). Forse i progettisti hanno partorito troppe idee, senza pensare che ciascuno di questi temi potesse entrare in conflitto con gli altri, e che la tipologia di un "club sportivo" non richiedeva tanta articolazione: la diga non necessita di un sofisticato ragionamento sui dettagli, mentre un edificio industriale non ha bisogno che le pelli della facciata esplicitino le loro funzioni. Nel Museo Kirchner era stato sviluppato un solo tema, in modo approfondito e ossessivo, e ciò diede risultati chiari, senza sbavature.
Tuttavia, la qualità costruttiva compensa i dubbi che si possono nutrire sull'ideazione. Il calcestruzzo è liscio come una lastra di marmo, i legni si abbelliranno invecchiando, i serramenti scivoleranno e batteranno con accuratezza millimetrica anche tra vent'anni, le ombre rimarranno affilate ogniqualvolta vi sarà il sole. La manutenzione, sicuramente, non verrà dimenticata, e l'edificio sarà utile a tutti, sportivi e non. Anche queste sono cose che fanno di un edificio una buona architettura.



7

1

2

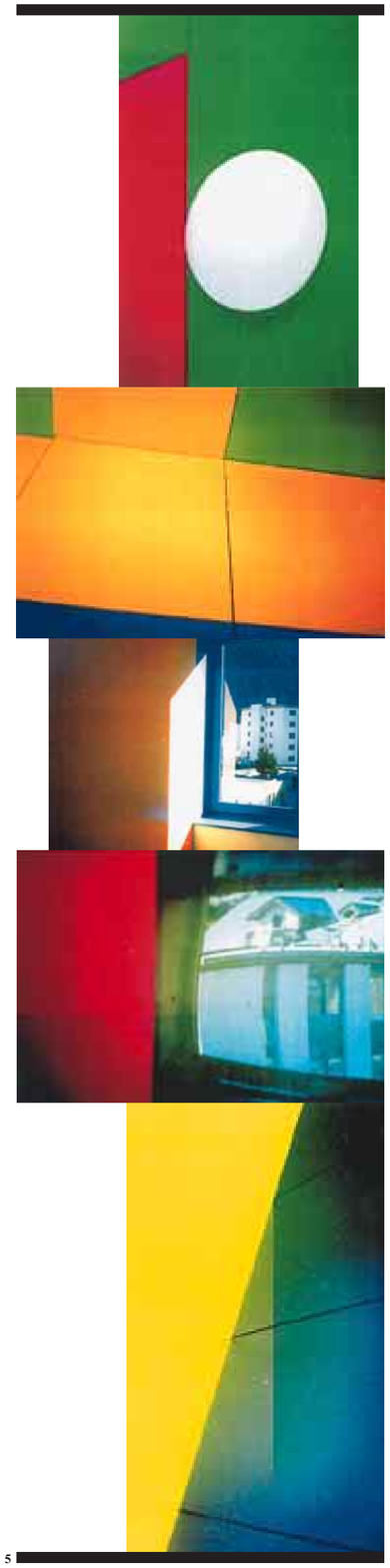
1 Una delle camere per gli ospiti dei corsi.
2 Il corridoio lungo cui si allineano le camere. Particolare importanza è stata data alla scelta dei colori che caratterizzano tutti gli interni dell'edificio: pareti e soffitti in legno così come le porte sono stati colorati secondo una gamma cromatica studiata in collaborazione con l'artista Adrian Schiess; i muri sono invece intonacati o lasciati in calcestruzzo grezzo.
3, 4 La sala di uno dei ristoranti e uno spazio di distribuzione interno.
5 Una serie di elaborazioni fotografiche dell'artista Adrian Schiess.

***1** One of the course guestrooms.*
***2** The corridor with bedrooms along it. Particular importance was attached to the choice of colours that distinguish all the building's interiors: the wooden walls, ceilings and doors are coloured according to a range studied in collaboration with artist Adrian Schiess; the walls are plastered or left in bare concrete.*
***3, 4** The interior of one of the restaurants, and an internal distribution space.*
***5** Photographic studies by the artist Adrian Schiess.*

the insulated part is completed by a double layer of wood cladding, like two superimposed fences. The inner facing is in planed spruce and always coloured; and the outer cladding, distanced by horizontal iron sections, is in untreated larch wood. Three colours are used to show up the inner layer; conceived in collaboration with artist Adrian Schiess, they are practically non-existent in nature: a pale orange, a complementary blue and a chrome yellow. To the inside are added new and equally lively colours (dark blue, raspberry pink, white, apricot orange, light green and turquoise), while the concrete strips its cladding to reveal its naked texture.
The key detail of the project is made clear, as in the Kirchner Museum, in those few centimetres of thickness forming the skin of the facade and separating the interior from the exterior. In a mountain climate these centimetres acquire special significance, almost as if the building's survival depended upon them.
Gigon and Guyer have a graphic passion for all things which, through transparency and shade, make light vibrate and convey a sensation of substance. They introduce slight graduations of planes and materials and offer glimpses of surfaces – only then to hide them again. And by performing tricks as if their architecture were a work of optical art, they make what is applied look as if it were a bearing structure, and what is solid as if it were light. The observer standing in front of the building or at an angle to it, will find it objectively difficult to ascertain its constructional form; as if the eye and the mind were working on two contrasting planes.
To give sport a soul at Davos, Gigon and Guyer have worked on three different formal themes: the linear volume of a parallelepiped marking the limit of a fast winter skating rink and of a summer football field (as if it were a dam); the projections, recesses and fenestration on the facades (as if it were an industrial building); the graphic articulation of details, colours and materials (as if it were a work of artistic value). The architects may, perhaps, have had too many ideas, without thinking that each of these areas might come into conflict with the others, and that the type of building used to house a "sports club" might not have called for such variety; the dam does not entail sophisticated reasoning about details, whilst an industrial building does not need the skins of its facades to explain its functions. In the Kirchner Museum a single theme was developed, exhaustively and obsessively, to produce clear results and no fuzziness.
Nevertheless, the constructional quality of the building offsets any doubts one might have about its ideation. The concrete is as smooth as a sheet of marble; the wood will be embellished by age, and the window frames will slide and shut with perfect accuracy even twenty years hence; and the shadows will remain sharp whenever the sun comes out. Maintenance will not, of course, be forgotten, and the building will be useful to all, regardless of whether they are interested in sport or not. These, things, too, make good architecture.

3

4



5

Domus 806 Luglio/Agosto *July/August* '98

Henri Gaudin

Testo di François Chaslin
Fotografie di Stéphane Couturier e dell'Atelier Gaudin

Università Saint-Leu, Amiens, Francia

Progetto: Henri Gaudin
Assistente: Bruno Gaudin
Gruppo di progettazione: Anne Demians (responsabile), Emmanuel Caille, Vania Nalin-Uehara, Bénédicte Perfumo, Jean-Yves Tiger, Arnaud Yver (studi)
Maître d'ouvrage: Ville d'Amiens
Maître d'ouvrage delegato: OPAC d'Amiens
Studi tecnici: OTH
Architettura del paesaggio: Pascale Hannetel

Text by François Chaslin
Photographs by Stéphane Couturier and Atelier Gaudin

Saint-Leu University, Amiens, France

Project: Henri Gaudin
Assistant: Bruno Gaudin
Design team: Anne Demians (principal-in-charge), Emmanuel Caille, Vania Nalin-Uehara, Bénédicte Perfumo, Jean-Yves Tiger, Arnaud Yver (studies)
Maître d'ouvrage: Ville d'Amiens
Appointed maître d'ouvrage: OPAC d'Amiens
Engineering studies: OTH
Landscape design: Pascale Hannetel

3

1 Planimetria. L'università è situata nel centro della città, nel vecchio quartiere di Saint-Leu, topograficamente caratterizzato da una fitta rete di canaletti.
2 Veduta frontale dell'ingresso (foto di Stéphane Couturier).
3 Prospettiva del complesso sui canali.
4 Scorcio del fronte con l'ingresso (foto Atelier Gaudin).

***1** Site plan. The university stands in the city center, in the old Saint-Leu district, whose topography features lots of small canals.*
***2** Front view of the entrance (photo by Stéphane Couturier).*
***3** Perspective of the canal-bank complex.*
***4** Front with the entrance (photo Atelier Gaudin).*

Dalla metà degli anni Ottanta la città di Amiens sta compiendo notevoli sforzi per riacquistare un ruolo di primo piano, con una serie di piani urbanistici innovativi. Tra essi si situa anche questo progetto di Gaudin, che si inserisce con intelligenza nel tessuto della città storica reinterpretandone la complessità. Un dialogo affascinante tra linguaggi diversi che riescono ugualmente a intendersi.

Since the mid eighties, Amiens has been taking great pains to re-sharpen its profile with new development projects. One such is this project by Gaudin, intelligently integrated into the structure of the old town, and putting a new interpretation on its complexity. A fascinating dialogue of different but yet mutually comprehensible languages.

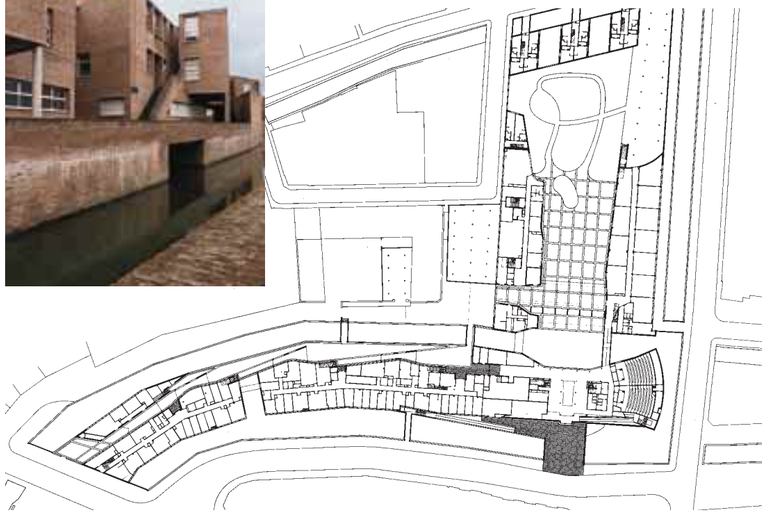
1

2

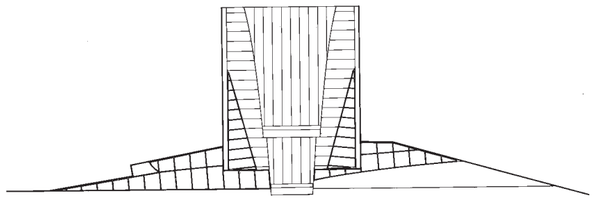
Come molte città europee il capoluogo della Piccardia ha cercato di ritrovare splendore appoggiandosi al marketing. Perciò ha fatto pubblicare nel 1993 su vari quotidiani nazionali (in particolare *Le Monde* e *Le Figaro*) pagine pubblicitarie che vantavano i meriti delle sue nuove architetture. "Barcellona", chiedeva una di esse, illustrata con l'immagine di una sala modernista, "o Amiens?". "Montpellier", domandava un'altra, illustrata da una foto della nuova facoltà di Scienze, opera appena terminata di Henri e Bruno Gaudin, "o Amiens?". Barcellona, Montpellier, Nîmes, Amiens in minor misura, Bilbao oggi ostentano, a fini promozionali, le rispettive realizzazioni architettoniche, garanti della modernità e del dinamismo della politica locale.
La facoltà di Scienze si colloca nel quadro della ristrutturazione di un vecchio quartiere della città, ai piedi della celebre cattedrale gotica cui Ruskin dedicò uno dei suoi libri più celebri: *La bibbia di Amiens*. Ruskin diceva di questa città che era stata "un tempo la Venezia di Francia" con i suoi "undici bei ruscelli da trote che, riunendosi dopo aver serpeggiato per le strade, sono orlati, nella discesa verso le sabbie di Saint-Valéry, da boschi di tremoli e di pioppi, la cui grazia gioiosa pare scaturire da ogni splendido viale come dalla vita dell'uomo giusto".
Il quartiere di Saint-Leu costeggia il curioso ambiente acquatico degli *hortillonage*, orti percorsi da una moltitudine di canaletti. Case operaie fragilissime, con l'ossatura lignea e la facciata di fango e paglia, muri di mattoni, resti di trattorie e di rari impianti industriali: la zona era re-

4

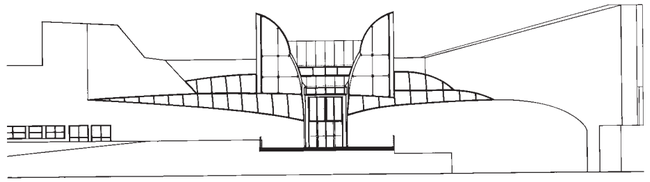
1



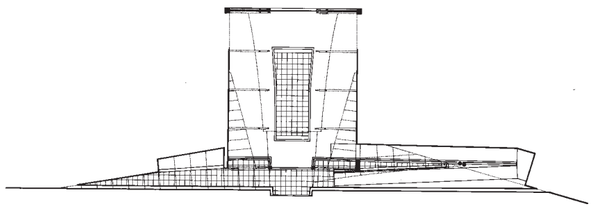
2



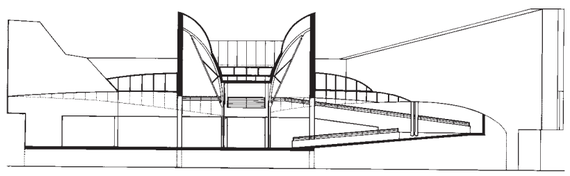
3



4



5



6

1 Particolare dei dipartimenti riservati alla ricerca (foto Atelier Gaudin).
2 Pianta del piano terra.
3, 4 Pianta della copertura e prospetto della hall.
5, 6 Pianta del livello superiore e sezione-prospetto della hall.
Pagina a fronte: il fronte sud-ovest. Lungo questo lato la facciata in mattoni cade direttamente nell'acqua (foto Stéphane Couturier).

***1** Detail of the research departments (photo Atelier Gaudin).*
***2** Ground floor plan.*
***3, 4** Roof plan and hall elevation.*
***5, 6** Plan of upper level and sectional perspective through the hall.*
Opposite: southwest front. On this side the brick facade descends directly into the water (photo Stéphane Couturier).

lativamente degradata. Nel 1984 certi isolotti, ampiamente devastati dai bombardamenti del 1941, erano stati oggetto di un concorso internazionale vinto da Rob Krier con una fantasmagoria eclettica cui erano stati poi preferiti i progetti di Bernard Huet e Francesco Venezia. Il resto della zona, tutelato e risanato, va oggi mutando progressivamente immagine: tocchi pittoreschi di buon livello, negozi e ristoranti, edifici universitari. La giunta municipale eletta nel 1989 ha infatti deciso di collocare i nuovi insediamenti universitari al centro della città.
L'architetto Henri Gaudin, nato nel 1933 e associato da qualche anno con il figlio Bruno, spicca tra le figure più singolari della scena francese: fisico alto e curvo, lento, un po' maldestro, da cui promanano grandi gesti delle braccia e fiotti di parole, splendido disegnatore e scrittore dalla penna barocca.
A giudicare di lui basta un estratto del suo libro *Seuils et d'ailleurs*, pubblicato nel 1992: "Le città sono grandi madrepore", scrive, "e nel loro coacervo non passeranno mai a sufficienza ponti e canali e camini d'aria e colate di spazio e interstizi e radure nella loro materia cementizia o gessosa. Sono piene d'ombra e di mezzetinte e di lampi, fino al nero. Si circola nelle spaccature e si procede sotto reti di impalcature e trame di colonne e massicci di calcare con le loro strette fessure. Si va a tastoni e si sfocia in chiarori gioiosi e si penetra attraverso scalette labirintiche fino al punto in cui gli orizzonti sono grigi di zinco. L'architettura potrebbe offrirci membrature a sbalzo, spirali, buchi, fiordi, curve, filamenti d'ogni genere, cavità d'ogni forma, ricettacoli d'ogni dimensione. [... Bisogna] pensare degli insiemi, dei fasci, delle sistemazioni, delle unioni di cose, delle mediazioni, degli affacci, dei fagotti, materie e aria, neri e bianchi a scacchiera o a costellazione, arcipelaghi, sobri muri che si estenuano in colonne, tratti che terminano in punti, cimieri piumati, pinnacoli, crepacci e vallate, abbracci di vaste insenature".
Mosso da un'aspirazione barocca, dunque, benché si sottragga a ogni lirismo, non volendo vedere nelle sue sistemazioni altro che il puro incontro tra geometrie curvilinee nettamente definite, Henri Gaudin predilige il gioco delle compenetrazioni, i pieni, gli incastri e le pieghe. Ma dedica altrettanta attenzione alla coerenza, alla calma e alla moderazione e non va sistematicamente in cerca del tumulto. Ha garantito a lungo questo difficile equilibrio tra la complessità e il ritegno con la semplicità della materia, spoglia e il più delle volte bianca, delle sue architetture.
Qui ha usato il medesimo materiale, il mattone, per le pareti piatte e per quelle curve, per i rientri e gli sbalzi, per i parapetti e le banchine. Ciò rafforza il carattere perfettamente unitario del progetto e, in certo qual modo, la sua discrezione. La morfologia frammentata dell'edificio, distribuita con movimento ricurvo lungo il canale delle Minimes, è segnata da intagli netti, da momenti d'ombra e variazioni d'accento. Offre profili ben nitidi, soprattutto sull'asse della passerella d'ingresso dove si espandono delle curiose strutture vetrate, come posti di vedetta. All'interno del cosiddetto atrio si può camminare sotto una mezza volta rigonfia, lungo una rampa che conduce a

1

1 Il volume dell'anfiteatro visto dal canale (foto Atelier Gaudin). Situato nell'immediata vicinanza della hall, l'anfiteatro può ospitare 160 persone.
2 e pagina a fronte: la passerella tra il laboratorio di lingue e la hall principale (foto 2: Stéphane Couturier; foto pagina a fronte: Atelier Gaudin).

***1** The volume of the lecture room from the canal (photo Atelier Gaudin). Located near the hall, the lecture room can accommodate 160 people.*
***2** and opposite: walkway between the language laboratory and the main hall (photo 2: Stéphane Couturier; photo opposite: Atelier Gaudin).*

2

una balconata e agli anfiteatri. È il pretesto per nuove variazioni volumetriche di bella fattura, per nuovi giochi di vetrate convesse, per la ricomparsa di facciate sul tipo di quelle che, negli stessi anni, Gaudin ha realizzato per l'edificio del Comitato olimpico, accanto al suo celebre stadio Charléty di Parigi.
Questo edificio sobrio e ben inserito nel paesaggio che lo circonda, ma come travagliato da un movimento sordo, testimonia la maturità di un architetto che afferma di aver semplicemente voluto "far scivolare l'università nell'intimità delle cose".

Like many European cities, *Amiens, the capital of Picardy, has likewise been trying to polish up its image by means of marketing. Thus, in 1993 it placed advertisements in various national dailies (notably* Le Monde*,* Le Figaro*) extolling the merits of its new architecture. "Barcelona", asked one, illustrated by a modernist market hall, "or Amiens?". "Montpellier," asked another, illustrated by a photograph of the new Science Faculty, a work (just finished) by Henri and Bruno Gaudin, "or Amiens?". So Barcelona, Montpellier, Nîmes, Amiens in smaller measure, and Bilbao are today anxious to gain fame by displaying their architectural wares testifying to the modernity and drive of their local policies.*
The Science Faculty belongs within a scheme for the improvement of a derelict district of Amiens, in the vicinity of the celebrated gothic cathedral to which Ruskin consecrated one of his most famous works, The Bible of Amiens*. Of this city he said that it had "once been the Venice of France", whose "eleven fine trout streams reunited after bubbling through its streets, are edged, as they flow down to the sands of Saint-Valéry, by aspen and poplar woods the grace and elation of which seem to gush from each magnificent avenue as if from the life of a just man".*
The Saint-Leu district adjoins this strange aquatic milieu of plant life and market gardens, traversed by a multitude of little canals. Dotted with frail-looking workers' maisonettes, with wooden framed cob fronts and brick walls, with the remains of brasseries *and a few factories, it was in a fairly bad state of repair. In 1984, certain of its blocks, that had been largely destroyed by bombing in 1941, were the subject of an international competition won by Rob Krier with a phantasmagorical pastiche. To this were subsequently preferred the projects submitted by Bernard Huet and Francesco Venezia. The rest of the quarter, partly salvaged and rehabilitated, is today steadily changing its image: with a wholesome picturesque, boutiques and restaurants… and university buildings. The city council elected in 1989 decided in fact to locate the new university buildings in the heart of the city.*
Born in 1933, the architect Henri Gaudin, who for some years now has been in partnership with his son Bruno, is one of the most remarkable figures on the French architectural scene. With his tall and stooped stature, his slow, slightly embarrassed manner and wide gestures of the arms accompanied by a spate of words, he

1

1, 2 Vedute della rampa interna (foto Atelier Gaudin).
Pagina a fronte: dettaglio della struttura curvilinea della hall principale (foto Atelier Gaudin).

1, 2 *Internal ramp (photo Atelier Gaudin).*
Opposite: detail of the curved structure of the main hall (photo Atelier Gaudin).

2

is a superb draughtsman and a writer whose ink flows from a baroque pen.
Indeed his lush prose can be sampled in an excerpt from his book Seuils et d'ailleurs*, published in 1992: "Cities are vast madrepores", he writes. "And their entanglements will never have enough footpaths and canals and air ventilation shafts, flowing spaces or gaps and glades in their concrete or chalky materials. In the fullness of their shade and half-tints and radiance reaching right down to black, one can move through the cracks and advance under the frames and weaves of columns, clumps of limestone and narrow grooves; groping one's way and issuing onto joyous clearings of brightness; penetrating by little labyrinthine stairways to the point where horizons turn zinc-grey. What architecture could place at our disposal are baskets, spirals, holes, fiords, curves and filaments of every description, hollows of all shapes and receptacles of all sizes. […We need] to think of assemblages, of sheaves and equipment, of things together, of opposite party walls, bundles of materials and air, blacks and whites in checkerboards or constellations, archipelagos of sober walls tapering off into columns, of stretches drawing to a point and feathered crowns, pinnacles, isthmuses, crevasses and valleys, broad embracing towers".*
Thus driven by a baroque aspiration, though he defends himself from all lyricism and wishes to see in his arrangements only the strict meeting of sharply defined curvilinear geometries, Henri Gaudin loves the play of interpenetrating solids, corners and folds. But he is equally concerned with coherency, calm and moderation, and does not systematically look for thunder or tumult. For a long time he has succeeded in striking this difficult balance between complexity and restraint, through the simple, bare, usually white, materials of his architecture. In the present case he has employed one material, brick, for flat surfaces and curves, recesses and overhangs, parapets and quaysides. In this way he enhances the perfectly cogency of the project and also, in a way, its discretion. The fragmented morphology of the building, distributed in a curved movement along the Minimes canal, is marked by sharp gashes, points of shade and a diversity of accents. It presents very marked silhouettes, particularly in the axis of the entry footbridges, where curiously glazed cornets seem to blossom and prick their ears. Inside what is the hall, one walks beneath a bulging semi-vault, the length of a ramp leading to a balcony and to the amphitheatres. The pretext for finely tuned new volumetric variations, it presents a play of convex windows and rebounding facades, in a mood similar to that of the same period implemented in the Olympic Committee building, on the edge of his celebrated Charléty stadium in Paris.
This sober, horizontal building, firmly ensconced in its landscape yet worked, so to speak, by a muffled movement, bears witness to the maturity of an architect who declares that he simply wanted "to slip the university into the intimacy of things".

HOK Sport

Fotografie: per gentile concessione di HOK Sport

Impianti sportivi

Progetto: HOK Sports Facilities Group – Hellmuth, Obata + Kassabaum, Inc.

Photographs: courtesy of HOK Sport

Sports facilities

Project: HOK Sports Facilities Group – Hellmuth, Obata + Kassabaum, Inc.

“HOK Sport è divenuta leader nel progetto di impianti per tutti gli sport negli Stati Uniti e nel mondo attraverso il design o la progettazione di oltre 350 strutture sportive. HOK Sport è una divisione di Hellmuth, Obata + Kassabaum, Inc., considerata da *World Architecture* la più grande società di progettazione architettonica e di impianti sportivi del mondo”. Lo sport oggi è un’industria di dimensioni gigantesche, mentre lo ‘stadio’ ha ricominciato a rappresentare un elemento urbano di grande importanza. Perciò sono sempre più rare le realizzazioni isolate e di concezione totalmente nuova. Il nuovo stadio si trasforma in un ‘meccanismo’ tipologicamente e funzionalmente ottimizzato, come le stazioni ferroviarie del XIX secolo. In questo senso appare decisivo il fatto che oggi gli stadi siano diventati apparati di controllo logistico dei visitatori, organizzati sin nei minimi dettagli, dove i tempi di riempimento e svuotamento del pubblico sono programmati al secondo. Tra i principali problemi di pianificazione vi sono inoltre l’approvvigionamento di cibi e bevande, la possibilità di fare acquisti e l’organizzazione dei movimenti del traffico. Infine non vanno dimenticate le necessità rappresentative degli investitori. Tutte queste esigenze evidentemente possono venire soddisfatte nella maniera più efficace da imprese che agiscano a scala planetaria, come HOK. I nuovi stadi, gigantesche macchine per il divertimento, diventano allora un esempio delle nuove condizioni di produzione dell’architettura nella società postindustriale di massa basata sul tempo libero.

“HOK Sport has dominated stadium design in the United States and internationally at every sports level and has designed or planned more than 350 sports projects. HOK Sport is a division of Hellmuth, Obata + Kassabaum, Inc. which was ranked by World Architecture as the No. 1 design firm in the sports category as well as the largest architectural design firm in the world”. Sport today is a vast industry. The ‘stadium’ is becoming a major urban factor once more. As a result, individual, original architectural achievements are becoming increasingly rare. The modern stadium is tending to become a piece of typologically and functionally optimized apparatus, in the way that railway stations were in the 19th century. The decisive point is the extent to which stadiums today have become thoroughly organized pieces of apparatus for controlling their visitors. Filling and emptying times are planned down to the last second. Catering and shopping facilities are just as much part of the basic plan as is the logistics of traffic control. And last but not least the prestige needs of the investors must be satisfied. These demands are apparently fulfilled in optimum fashion by global players such as HOK. The new stadiums are an example of the new production conditions of the architecture of a post-industrial leisure and mass society: gigantic entertainment machines.

Sheffield Arena, Sheffield, Great Britain

National Indoor Arena, Birmingham, Great Britain

National Cycling Center, Manchester, Great Britain

Jacobs Field, Cleveland, Ohio

Oriole Park at Camden Yards, Baltimore, Maryland

Ericsson Stadium, Charlotte, North Carolina

Jack Kent Cooke Stadium, Landover, Maryland

Hong Kong Stadium

University of Florida, Ben Hill Griffin Stadium, Gainesville, Florida

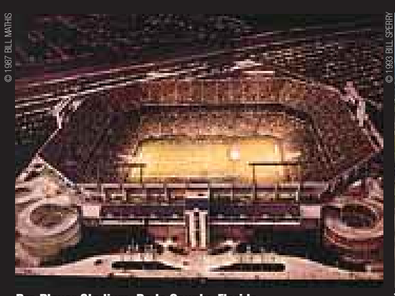
Nashville Arena, Nashville, Tennessee

1998 Winter Olympics Speed Skating Oval, Nagano, Japan

Hoover Metropolitan Stadium, Hoover, Alabama

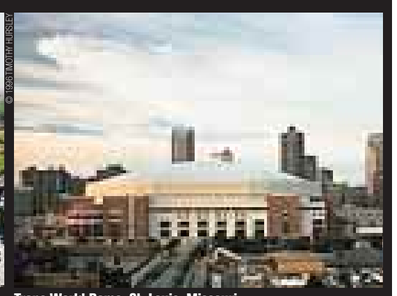
Miami University Rec Center, Oxford, Ohio

Victory Field, Indianapolis, Indiana



Pro Player Stadium, Dade County, Florida

Tempe Diablo Stadium, Tempe, Arizona



Trans World Dome, St. Louis, Missouri

United Center, Chicago, Illinois

World University Games, Buffalo University, New York

Homestead Sports Complex, Homestead, Florida

Testi di Mike Rundell & Associates, Pierre Restany
Fotografie di Donato Di Bello

Texts by Mike Rundell & Associates, Pierre Restany
Photographs by Donato Di Bello

Damien Hirst

Ristorante Pharmacy, Londra

Pharmacy restaurant in London

Progetto: Mike Rundell
Responsabili di progetto: Fergus McMahon, Jackie Pastina
Consulente per la struttura: Bill Fancourt
Direzione lavori: Clifford Jones
Progettazione delle luci: Arnold Chan
Design dell'arredo: Jasper Morrison

Designer: Mike Rundell
Project architects: Fergus McMahon, Jackie Pastina
Construction advisor: Bill Fancourt
Project manager: Clifford Jones
Lighting project: Arnold Chan
Furniture design: Jasper Morrison

Frutto dell'estro creativo del giovane artista inglese, The Pharmacy cavalca l'onda del neo pop e si afferma come il ristorante più 'in' di Londra. Fortemente connotato da richiami artistici e progettuali al tema prescelto, propone un sofisticato mix di arte e architettura. E mette in scena l'approccio spregiudicato di Hirst al fatto sociale, che trova le sue radici in quello del primo pop inglese. L'artista ne parla con Pierre Restany.

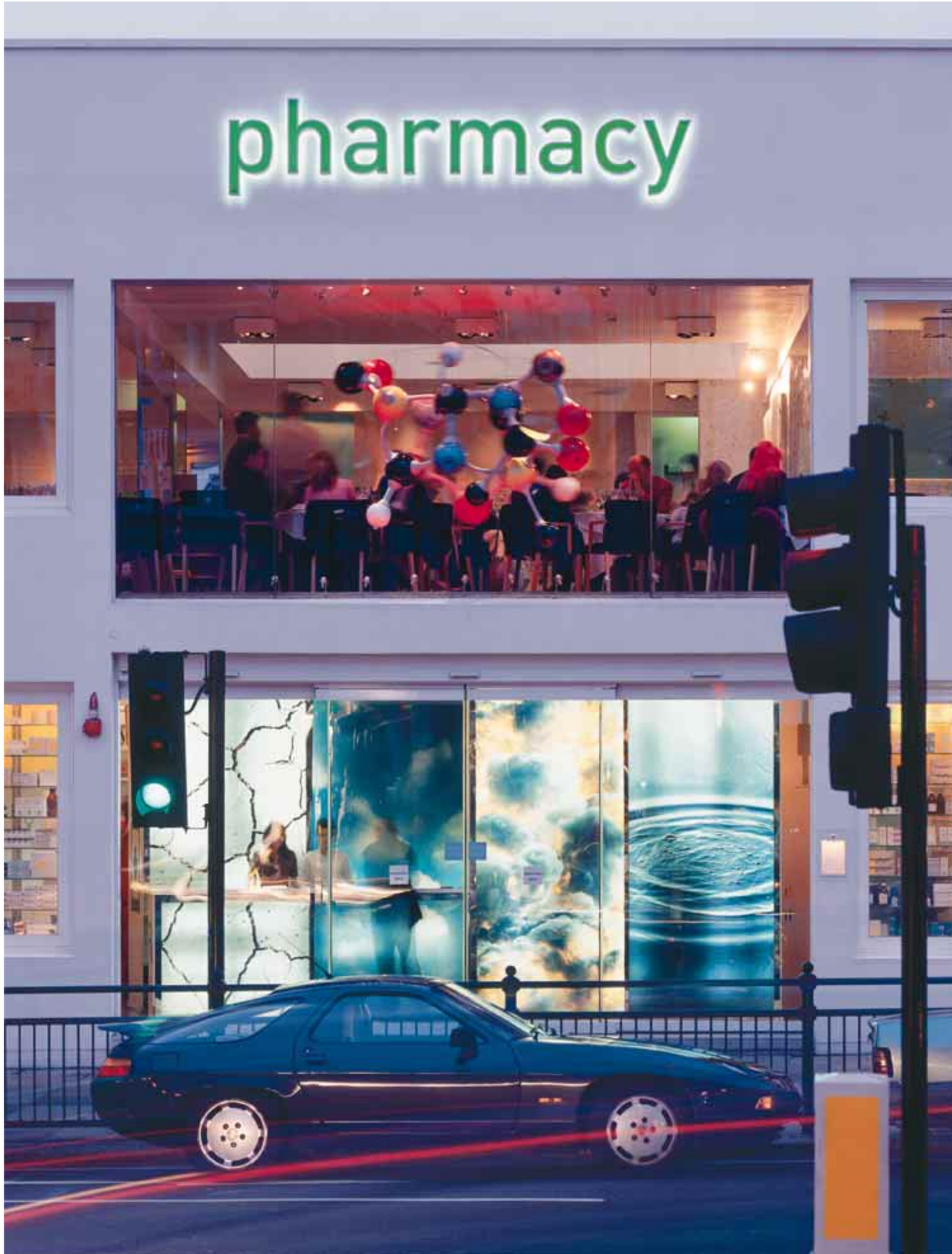
Born of the young British artist's creative inspiration, The Pharmacy rides the neo Pop wave and has established itself as London's most in restaurant. The vivid artistic and design reflection of its chosen theme offers a sophisticated blend of art and architecture, in a mise en scène of Hirst's barefaced approach to a social situation rooted in early English Pop. The artist argues about that with Pierre Restany.

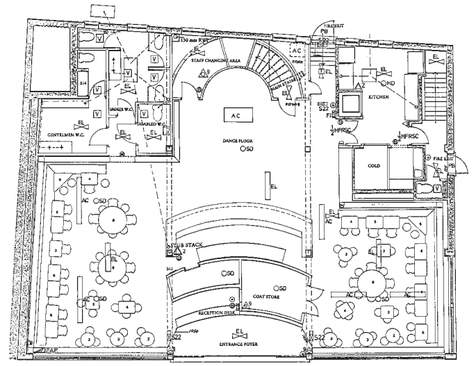
Il progetto architettonico è stato elaborato in collaborazione tra Damien Hirst e Mike Rundell. Damien Hirst – il committente – ha delineato l'impostazione generale e mantenuto la supervisione complessiva. Rundell Associates ha progettato lo spazio, le soluzioni formali degli interni e dell'esterno e ha fuso arte e architettura realizzando un'installazione d'arte in un ambiente di lavoro.
Il sito ospitava già da parecchi anni un ristorante ed era noto per la sua posizione difficile. Per realizzare una facciata radicalmente diversa ogni elemento di distrazione visiva è stato eliminato, lasciando una superficie bianca piatta a far da 'cornice' alle opere d'arte dell'interno: i contenitori d'acciaio del piano terreno, i cassonetti luminosi dietro il banco della reception e il modello di DNA nella vetrina principale. Originariamente si era deciso di decorare le vetrine con punti colorati in vetro fuso, realizzando una versione degli spot painting dell'artista. Tuttavia quando questi elementi furono installati si decise che l'atmosfera complessiva era troppo squilibrata e si preferì eliminarli sostituendoli con vetrate trasparenti.
La veduta che si presenta a chi percorre in auto la strada è di grande impatto, grazie all'installazione di cassonetti luminosi curvi con fotografie dei quattro elementi (Terra, Aria, Fuoco, Acqua) che riempiono interamente la prospettiva dell'ingresso attraverso porte scorrevoli di vetro.
La forma del banco della reception è molto imponente, perché gli addetti siano collocati dentro l'opera d'arte stessa. Il bancone ricurvo del bar è stato anch'esso progettato come parte dei cassonetti luminosi che lo circondano.
I due piani del ristorante hanno atmosfere volutamente diverse tra loro. Il piano terreno è molto freddo, giovanile e bianco, con il tema della "Pharmacy" ovviamente espresso dovunque. Il pavimento di calcestruzzo lisciato, gli armadietti da ambulatorio e la formica® bianca a intarsi verdi creano un'atmosfera più vicina a quella di una galleria d'arte che a quella di un normale bar. Il primo piano è più neutro e rilassato, con un aspetto più discreto, sottolineato dai pavimenti di legno lucido, decorazioni a farfalle dipinte e carta da parati stampata artigianalmente. La scala di acciaio inossidabile – che fa tanto da barriera quanto da collegamento tra i due ambienti – comprende una spirale che la sovrasta, dando la sensazione di un lungo percorso, e segna concretamente la gerarchia dei due livelli.
L'illuminazione è dovunque estremamente importante, ed è stato adottato un sistema che riduce automaticamente il livello di illuminazione nel corso della serata. Nel ristorante sono stati utilizzati apparecchi illuminanti appositamente progettati, con riferimenti indiretti all'illuminazione delle sale chirurgiche. Nel bar è stata adottata un'illuminazione nascosta con struttura a soffitto fortemente marcata, con apparecchi a sospensione brillanti sopra i tavoli per ammorbidire l'atmosfera.
La toilette maschile è diventata il luogo di una grande opera d'arte, che è, senza troppi formalismi, incorporata nell'orinale. Gli elementi decorativi (pavimenti, piastrelle alle pareti, lavandini) sono stati progettati e prodotti appositamente per il ristorante. Il progetto è stato concepito e realizzato in quindici settimane. (Rundell & Associates)

The architectural project *was a collaboration between Damien Hirst and Mike Rundell. Damien Hirst – the client – set the concept, produced the art work and retailed overall control of the project. Rundell Associates designed the space, the interior and exterior styling, and fused the art within the architecture to produce an art installation within a working environment.*
The site had been a restaurant for several years and was notorious for its difficult location. To produce a radically different facade all visual distractions were removed to leave a flat white surface as the 'frame' for the art work inside: the steel cabinets on the ground floor, the light boxes behind the reception desk and the DNA model in the main window. Originally it was decided to decorate the windows with coloured spots of colour fused with glass to produce versions of the artist spot paintings. However after these were installed it was decided that the overall atmosphere was too unbalanced and so they were removed and replaced with clear glass.
The view when driving down the street opposite was particularly important and maximum impact was achieved by installing curved light boxes with illuminated photos of the four elements (Earth, Air, Fire, and Water) which completely filled the view through the sliding glass doorway. The shape of the reception desk was designed to be as overwhelming as possible with the receptionists standing within the art work itself. The high curved bar was also designed to be part of the light boxes that surround it.
The two floors of the restaurant were intended to have completely different atmospheres. The ground floor is very cool, young, and white, with the "Pharmacy" theme obvious throughout. The polished concrete floor, medical cabinets and inlaid green on the white Formica® produce a feeling closer to an art galley than a regular bar. The first floor is more neutral and relaxed with a softer and more restrained aspect, emphasised by polished wood flooring, decorative butterfly paintings and hand printed wallpaper. The stainless steel staircase – both the barrier and link between the two atmospheres – has an enclosed high ceilinged spiral to give the impression of a long journey, effectively setting the hierarchy between the two levels.
Lighting was extremely important throughout, and a system was used that automatically reduces the light level throughout the evening. Specially designed fittings with oblique references to surgical lighting were used in the restaurant. Concealed lighting within a highly contoured ceiling structure was used in the bar, with glowing pendants over the tables to soften the atmosphere.
The men's toilet was the site for a large art piece that uncerimoniously is incorporated into the urinal. Decorative finishes (flooring, wall tiles, sinks, etc) were all specially designed and produced for the restaurant. The project took 15 weeks to design and rebuild. (Rundell & Associates)

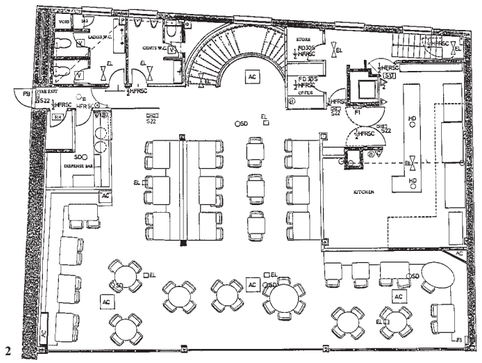
In queste pagine: facciata e particolare delle vetrine centrali di The Pharmacy, al 150 di Notting Hill Gate. Una superficie bianca fa da cornice alle opere d'arte dell'interno: i contenitori d'acciaio del piano terreno, i cassonetti luminosi dietro il banco della reception e il modello di DNA nella vetrina principale. Cassonetti luminosi curvi con fotografie dei quattro elementi (Terra, Aria, Fuoco, Acqua) riempiono interamente la prospettiva dell'ingresso attraverso le porte scorrevoli di vetro.

These pages: facade and detail of The Pharmacy's central front-windows at 150 Notting Hill Gate. A white surface frames the artworks inside: the steel containers on the ground floor, the light boxes behind the reception counter and the DNA model in the main front-window. Curved light boxes with photographs of the four elements (Earth, Air, Fire, Water) completely fill the entrance perspective through the sliding glass doors.





1



2

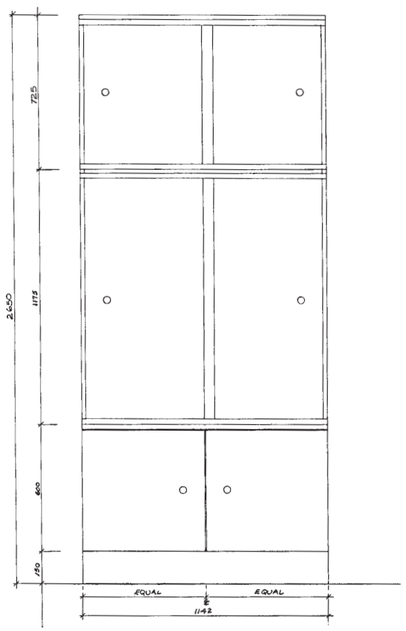
1, 2 Piante del piano terreno e del primo piano, dove sono ubicati la zona bar e il ristorante rispettivamente.
3 L'area del bar, al piano terra. Dominano i toni del bianco e i richiami formali al tema 'farmacia': il pavimento è in calcestruzzo lisciato, con formica® bianca a intarsi verdi, mentre gli armadietti ricordano quelli degli ambulatori e al bancone bar, progettato come parte dei cassonetti luminosi con grandi disegni di pastiglie, gli sgabelli, bianchi sono a forma di aspirina. Tutti gli arredi sono stati disegnati da Jasper Morrison.
4, 6 Schizzi e disegni tecnici degli armadietti per medicine che corrono lungo tutte le pareti dell'area bar.
5 Le grandi vetrate trasparenti all'ingresso amplificano l'effetto dei cassonetti luminosi curvi posti all'ingresso.

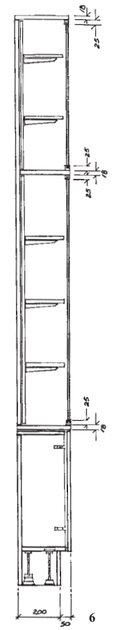
1, 2 *Ground and first floor plans, where the bar zone and restaurant are located, respectively.*
3 *The bar area on the ground floor, dominated by tones of white and formal references to the 'pharmacy' theme. The floor is in polished concrete, white Formica® with green inlays, and the cupboards are redolent of a doctor's clinic. The bar counter is designed as part of the light boxes with large designs of pastels, and the white stools are shaped like aspirins. All the furniture was designed by Jasper Morrison.*
4, 6 *Sketches and technical drawings of the medicine cupboards running the full length of the bar area walls.*
5 *The large transparent glass walls incorporating the front door extend the effect of the luminous boxes next to the entrance.*

4

3

5





6

1

1, 2 Una scala in acciaio inossidabile porta al primo piano, dove si trova la sala ristorante. Si sviluppa a spirale ed è segnata da interventi decorativi ed elementi che ripropongono il tema della farmacia.
Pagina accanto: due viste del ristorante, un ambiente meno fortemente connotato rispetto al piano terreno. I pavimenti sono in legno lucido, mentre le pareti sono decorate con farfalle incollate su tela e carta da parati stampata artigianalmente con informazioni mediche. Gli apparecchi illuminanti appositamente progettati per questa sala presentano riferimenti formali all'illuminazione delle sale chirurgiche. Il tocco artistico di Hirst si ritrova nel grande modello di DNA appeso di fronte alla vetrina principale.

Nelle pagine successive: particolare di uno degli armadietti per medicinali nella zona bar, accanto a un tavolino snack disegnato da Jasper Morrison; forbici, tamponi, bende e batuffoli di cotone sono stati collocati da Hirst sul fondo dell'orinale, trasformato così in un'opera d'arte.

2

1,2 *A stainless steel spiral staircase, marked by decorations and elements echoing the pharmacy theme, leads to the restaurant on the first floor.*
Opposite: two views of the restaurant, with a less strident atmosphere than that of the ground floor. The floors are in polished wood, and the walls are decorated with butterflies glued on canvas and craft-printed wallpaper featuring medical information. The lighting fixtures, specially designed for the restaurant, suggest formal links with the illumination of an operating theatre. Hirst's artistic touch can be seen again in the blown-up DNA model hung in front of the main front-window.

Next pages: detail of one of the medicine cupboards in the bar zone, next to a snack table designed by Jasper Morrison. Also, Hirst has turned a chamber-pot into an artwork by stuffing it with scissors, tampons, bandages and cotton wool.

Siamo entrati nell'era pop *Back into the Pop Era*

Pierre Restany intervista *interviews* Damien Hirst

PIERRE RESTANY: Sono contento di questa conversazione, perché qui, nell'Europa continentale, soprattutto in Francia e in Italia, siamo profondamente affascinati da te, come da un specie di fenomeno sociologico.
DAMIEN HIRST: Sociologico, wow!

PR: Beh, dico così solo perché tu incarni, nella Londra di oggi, una tendenza, una specie di atmosfera creativa generale, di scambio interpersonale di carattere molto forte, fitto e rapido, svelto. È molto interessante: per noi europei continentali eri un perfetto sconosciuto fino al 1993 e alla tua partecipazione alla sezione Aperto della Biennale di Venezia. La tua opera ha suscitato una profonda impressione, e subito dopo ci siamo resi conto che rappresentavi il ritratto preciso di una nuova corrente pop inglese: dopo cinque anni, siamo nel 1998, penso proprio che sia vero. Il tuo Pharmacy, per esempio, a Notting Hill, è diventato il punto di ritrovo e la vetrina di questa nuova corrente. Per tuo tramite Londra ha scoperto un modo rapidissimo di creare una nuova atmosfera pop. Capisci, quello che mi affascina è proprio questo cambiamento reale: prima, nella prima ondata pop, quella di Lawrence Alloway con Peter Blake, Hamilton, Hockney, Allen Jones, un ritmo lento con una profonda preparazione intellettuale fino all'esplosione finale; poi, nella seconda, con te, diventa qualcosa di fortemente esistenziale, una specie di velocizzazione dello stile di vita.
DH: Io la vedo un po' diversamente. Mi pare che se si considera la prima ondata, quella di Peter Blake, se si pensa che c'erano coinvolti anche i Beatles, allora sembra poca cosa. Voglio dire, come Peter Blake disegnò la copertina di *Sergeant Pepper's*, Richard Hamilton disegnò quella del *White Album,* e queste ibridazioni tra musica pop e arte pop e cultura popolare, credo che in quegli anni si verificassero, ma penso che ci fosse la coscienza diffusa che si verificavano in modo straordinariamente stimolante.
Io posso solo creare l'immagine delle case discografiche, anch'io, posso disegnare etichette e arredare ristoranti... Voglio dire, ciò che faceva Richard Hamilton con portacenere e anelli, cose pubblicitarie, non è molto diverso da aprire un ristorante.

PR: Sotto questo aspetto ti senti molto vicino allo spirito di sintesi della prima ondata pop, non è vero?
DH: È che la parola pop mi piace. Pop per me significa arte, qualcosa di assolutamente nuovo in arte, che era molto interessante. Voglio dire, l'arte è popolare. Non me lo sono inventato adesso, e credo che oggi l'arte sia molto più popolare di allora. Mi pare che ci sia molta più attenzione per l'arte da parte dei media.

PR: Naturalmente l'arte è legata molto fortemente a tutti i sistemi di comunicazione, l'arte è una dimensione sintetica della comunicazione e questo può provocare rapidi cambiamenti.
D.H.: Prima di tutto l'arte parla della vita, ed è sempre stato così, mentre il mondo dell'arte parla di soldi, ed è sempre stato così. Credo che negli anni Sessanta il problema non fosse l'arte ma il mondo dell'arte, e per me è molto più facile ignorare il mondo dell'arte e raggiungere l'obiettivo con l'arte. Credo che se ci si concentra sul futuro, come faccio io, si può fare di tutto. Al momento fai una certa cosa, non è difficile pensare di aprire un ristorante, disegnare copertine di dischi, progettare l'immagine di una casa discografica, creare moda. Intendo dire che l'arte può essere qualunque cosa e andare dappertutto.

PR: Dimmi, che atmosfera c'è nel tuo ristorante Pharmacy? La gente ci va, apprezza il posto, oppure sono un po' sopraffatti dal progetto?
DH: Niente affatto. Ho fatto di tutto per evitarlo. Per me in un ristorante la funzionalità viene prima dell'estetica. Un tale è venuto da me al ristorante, mentre stavo cenando, e mi ha detto: "Ah, signor Hirst. Volevo proprio chiederle qual è il significato di questo ristorante". Gli ho risposto: "Ma stia zitto!", e lui se n' è andato a mangiare.

PR: Pensi che questa tua impostazione, questo tuo stile – tu non fai mostre, tu fai quello che ti piace fare – sia davvero compreso e percepito dal pubblico come un nuovo modo di fare arte, di dare all'arte una dimensione nuova?
DH: Non mi pare che il pubblico abbia una convinzione di questo genere, ma io sì. Oggi mi sento come se fossi appena uscito da scuola, quando si può fare di tutto ed è sconvolgente, e anche complicato e difficile... Capisci, le strade che si possono imboccare sono infinite... Intendo dire, le possibilità sono infinite e, prima che uno capisca dov'è, si ritrova circondato da tutti questi meccanismi che lo spingono a fare Damien Hirst, e pensa: "Ma perché?".

PR: Pensi che molta gente trovi divertente il tuo ristorante e lo apprezzi?
DH.: Penso che molta gente lo apprezzi, ma anche che un sacco di gente nel mondo dell'arte ne sia profondamente spaventata. Voglio dire, quando uno se ne viene fuori con l'idea di aprire un ristorante, molti pensano: "Santo cielo, si sta vendendo il nome, è alla frutta, si è sputtanato". E lui fa anche una bella scommessa, perché si espone in pieno al giudizio del pubblico, non si può starsene nel proprio studio a far sperimentazioni e poi, quando si è arrivati al risultato giusto, fare una mostra; si ha una sola possibilità.

PR: Ti vanno riconosciuti i rischi che ti sei assunto, almeno per questo. O no?
DH: Anche i galleristi dicono: "Farai calare i prezzi delle tue opere, i tuoi collezionisti si seccheranno". Io penso che siano tutte balle. Beh, adesso come adesso mi telefonano per chiedermi di riservargli un tavolo, il che è stupendo. Voglio dire, c'è una gran differenza tra l'ideale e la realtà, e credo che tutti abbiano paura dell'ideale. Insomma, una volta che si tratta di una cosa reale, sai com'è, dicono: "Quando ci si va a cena?". Ricevo moltissime telefonate, gente che vuole prenotare un tavolo, ogni settimana. Mi chiamano persone, come certi galleristi, che non sento da molto tempo; mi telefonano e mi chiedono: "Come stai?", e io penso: "Ma perché mi telefonano?". E alla fine dicono: "Mi prenoti un tavolo per domenica sera, per favore, per cinque persone?".

PR: Ti chiedono solo questo?
DH: Per essere onesto, la grande domanda che mi fanno è: "Come artista sei obbligato a vendere arte per mantenere un certo livello di vita"; per fare grande arte devi pagare, altrimenti non ci riesci; per questo l'arte è sempre stata molto pericolosa per un artista, perché bisogna far soldi. Il ristorante per me è come l'arte: per fortuna in questo momento, mentre stiamo conversando, è pieno di gente che spende soldi e si diverte e io sono a posto. Non sono costretto a vendere arte per sopravvivere, il che è una soluzione stupenda. Dà parecchia libertà, e penso che tutti ne abbiano bisogno.

PR: E le istituzioni? Se ti chiedessero una grande mostra in un museo, o di partecipare a un evento, come l'attuale fiera di Lisbona, quale sarebbe la tua reazione?
DH: Non ho tempo. Sono troppo preoccupato di andare avanti per vedere le cose con un occhio retrospettivo.

PR: Lavori a stretto contatto con architetti, designer, gente del mondo della comunicazione?
DH: Lavoro con il designer Jasper Morrison.

PR: Morrison ha fatto con te il progetto del Pharmacy.
DH: Sì, lavoro con lui. Lavoro anche con un altro amico che si occupa del mio libro ed è un designer. Càpita che quando lavoro con qualcuno e mi piace, poi diventiamo amici.

PR: Sì, diventate amici, vi scambiate le idee, e loro adottano anche un po' le tue opinioni. Pensi che il fatto di averti conosciuto gli cambi la vita?
DH: Sì, certo. Basta pensare agli altri mobili di Judd. Voglio dire, sono stupendi, ma scomodissimi. Per me lavorare con i designer è utile. Per progettare mobili io voglio assolutamente dei designer. Perché se non sono comodi, non vanno bene. L'estetica è importante, ma prima di tutto bisogna pensare all'aspetto funzionale. Per me il Pharmacy è un progetto di questo genere. Voglio solo farne un posto dove la gente stia bene. E tutti quelli con cui lavoro vogliono la stessa cosa.

PR: I clienti si fermano nel tuo locale o mangiano in fretta, in modo molto formale?
DH: No, è un bel locale. È un bel posto per cenare. E ritornano, al piano di sotto c'è un bar molto movimentato, che è come... Insomma, gente che vomita, si fa un bicchiere, balla e fa casino.

PR: Fino a che ora siete aperti, mezzanotte?
DH: Al ristorante la cucina chiude a mezzanotte, il bar funziona fino alle due o alle tre del mattino. Sai com'è, le opere d'arte sono continuamente esposte ai danni, non c'è nulla da fare. Le si protegge meglio che si può, ma... È come avere tutti i giorni la mostra invasa da un'orda. Ma era quello che volevo fin dall'inizio. Perciò ogni cosa, i bicchieri, il bancone, si possono chiudere... Ma rubano e rompono di tutto. All'inizio avevo intenzione di vendere portacenere e cose così, per coprire i costi di quelli che la gente rubava.

PR: Pensi che ce la farai a reggere questo ritmo?
DH: Certo, tra un po' apriremo un locale a Berlino, l'Apotheke.

PR: Berlino è un buon posto, soprattutto in questo momento.
DH.: Sì, ci vado tutti gli anni e ho degli amici laggiù. E poi un amico metterà su un bar a Parigi. Insomma, i risto-

ranti vogliono dire molto per me. Ogni volta che nella vita me ne va bene una dico: "Su, andiamo a cena fuori".

PR: Quale tipo di piatti preferisci? Cucina francese, oppure italiana, oppure...
DH: Tutte quante. E cucino da me.

PR: Ovviamente ti piace il vino.
DH: Sì. L'alcol mi piace.

PR: Non sei astemio convinto.
DH: No, amo tutti gli alcolici. Più ce n'è meglio è.

PR: Vedo che sei affamato di vita! Verrò a Londra a trovarti al Pharmacy, solo per vedere se mi piace. Sai, vedo in te il termometro di un nuovo stile di vita. ***(N.B. Mercoledì 20 maggio 1998 Pierre Restany è andato a cena al Pharmacy. Accoglienza cordiale e pulita, come il design, servizio pronto, buon vino cileno, cucina creativa: tutti gli ingredienti richiesti dai nuovi yuppie pop per un'"opera d'arte" alla moda. Damien Hirst non c'era).***
DH: Penso che se la vita fosse perfetta non ci sarebbe bisogno dell'arte.

Pierre Restany: I am glad to speak with you because here in continental Europe, especially in France and in Italy, we are fascinated by you as almost a kind of sociological phenomenon.
Damien Hirst: *Sociological, wow!*

PR: Well, I just say that because right now you embody a trend in London, a kind of general atmosphere of creativity, of interchanges between people, in a very strong, compact and swift way. And that is very interesting: for us Continental Europeans you were absolutely unknown until 1993 and your participation in the Aperto section of the Venice Bienniale. Your piece caused a real sensation and soon after that we realized you were exactly illustrating a new wave in England. Now, in five years later, we are in 1998, well, I think that's quite true. Your Pharmacy, for example, in Notting Hill, became the meeting point and show-room of this new wave. Through you London found a very quick way to reach a new pop feeling. You understand, what is fascinating for me is precisely this real change: in the first pop wave, the one of Lawrence Halloway with Peter Blake, Hamilton, Hockney, Allen Jones, the pace was slow, with a very intellectual kind of preparation till the final explosion; and in the second one, with you it became something very strongly existential, like a kind of rapid swing in life style.
DH: *I'm looking a bit differently at that. I mean, I think if you look at the kind of first one, with Peter Blake, if you imagine that the Beatles were part of that, then it seems small, I think. I mean, Peter Blake designed* Sergeant Pepper's, *Richard Hamilton designed the* White Album*, and I think those kinds of cross-overs from pop music to pop art, to popular culture, were happening at the time, but people were aware that they were happening in an exciting way. I can just style the record companies as well, I can design record labels and do restaurants... I mean, what Richard Hamilton was doing with ashtrays and rings, advertising stuff, is not different from doing a restaurant.*

PR: In that way you feel close to the synthetic spirit of the first pop wave, don't you?
DH: *I just like the word pop. Pop to me comes into art, something quite new in art, which is very exciting. I mean, art is popular, I didn't invent that now, and I think art is a lot more popular today than it was then. I think there's a lot more media coverage of art.*

PR: Of course, art is very strongly linked to all communication programmes; art is a synthetic dimension of communication and that can create swift changes.
DH: *First of all art is about life, and always has been, and the art world is about money, and always has been. I think in the Sixties the problem wasn't the art, it was the art world, and I think because of the art it's a lot easier for me to ignore the art world and to go home with the art. I think that if you centralize on the future like me, you can do whatever you want. As soon as you do that, it's not very hard to imagine you can do a restaurant, record covers, a record company, fashion design, I mean, art can be anything and can go anywhere.*

PR: Tell me, what is the atmosphere of your Pharmacy restaurant? Do people come and enjoy the place, or are they a little overwhelmed by the design?
DH: *Not at all. I did everything to avoid that. For me function comes before aesthetics in a restaurant. Somebody came up to me while I was eating and said: "Ah, Mr Hirst, I just want to ask you what is this restaurant about?". And I just said: "Shut up!" and he got dinner.*

PR: Do you feel that this kind of commitment of yours, this kind of style (I mean not doing exhibitions, but things that give you pleasure) is really understood and perceived by people as a new way of making art, of giving art another dimension?
DH: *I don't know if people perceive it like that, but I do. I feel now like I did on my first day out of school, when you can do anything and it's overwhelming, and it's complicated and difficult and... you know, the possibilities of ways you could go are infinite... I mean, the possibilities are endless, and then before you know where you are you've got these machines surrounding you, encouraging you to make Damien Hirst and you think: "Why?".*

PR: Do you think that a lot of people find your restaurant funny too, and enjoy it?
DH: *I think a lot of people enjoy it, but a lot of people in the art world are afraid of it really. I mean, when you run away with your idea of doing a restaurant, a lot of people think: "My God, he's selling his name, he's sold out, he has given up honour", and you take a big gamble as well, because it's very much in public, you can't go to your studio and experiment and then, when you get it right, exhibit, you just get one chance.*

PR: You should be credited for the risks that you are taking, at least for that. Don't you think so?
DH: *Also gallerists say: "You can undermine the prices of your work, you're going to make your collectors nervous". And I just think it's all shit. Well, the thing is now they call me asking me if I can get them a table, which is fantastic. I mean, there's a big difference between an ideal and reality, and I think everybody gets afraid of an ideal. Well, once it's real they say, you know, when are we going to eat that dinner? I mean, I receive quite a lot of calls, people trying to book tables, every week. People call me, like gallerists, whom I haven't heard for a long time, and they phone me to say: "How are you doing?", and I think: "Why are they calling?" And then in the end they say: "Couldn't you get me a table for Sunday night, could you, for five people?"*

PR: Do they ask you only that?
DH: *To be honest, the big thing that people so often ask me about is: as an artist you have to sell art in order to sustain a kind of life style, to make great art you have to pay otherwise you don't make any, and so art was always very dangerous for an artist, because you have to make money. And the restaurant for me is like art: happily it's full of people right now, as we speak, who are spending money and enjoying it and I'm going to position well. I don't have to sell art to survive, which is a fantastic position to be in. It gives you a hell of freedom, which I think everybody needs.*

PR: What about the institutions? If they, for example, asked you for a major show in a museum, or may be to partecipate in a big event, like the one in Lisbon coming up, what would your reaction be ?
DH: *I've no time. I mean, the thing is that I'm too busy looking forward to see how things are going on with a retrospective eye.*

PR: Do you work in close contact with any architects, designers or communication people?
DH: *I work with the designer Jasper Morrison.*

PR: Ah yes, Morrison, who did the Pharmacy with you.
DH: *Yes, I'm working with him, and with another friend who credits my book and is a designer. I find that when I work with somebody and like him, then we become friends.*

PR: Yes, you become friends, you can exchange ideas, they feel a little like you too. And do you think their coming in touch with you has changed their life?
DH: *Yes, definitely. If you think of the other furniture that Judd did. I mean, it looks great, but it is very uncomfortable. For me it is useful to work with designers. To design furniture I definitely want the designers. Because it isn't comfortable, then it doesn't work. I mean, aesthetics is great, but you have to cover the functional aspect of it first. For me Pharmacy is a project of this sort. I just want to make it a great place for people to be in. And all the people I work with want the same thing.*

PR: Do people stay long at your place, or do they eat quickly, in a very formal way?
DH: *No, it's a beautiful room, it's a great place to eat dinner. And they come back, and downstairs we have a bar which is rocking, which is like, you know... people vomiting and dropping glasses and dancing and chaos.*

PR: You are open till what time, midnight?
DH: *In the restaurant last orders are at midnight, and in the bar it's two o' clock in the morning or three. You know, the art work is constantly exposed to damage, there's nothing you can do. You protect it as best as you can but... It's like having a stampede through your exhibition every day. But that was what I wanted before we started. So everything, and the glass and the cabinets, are lockable, you know ... But everything gets stolen and broken. At the beginning I said we are going to sell ashtrays and things like that, in order to cover the cost of people stealing them.*

PR: Do you think you will be able to keep up this kind of pace?
DH: *Yes, we are going to do one in Berlin next, Apotheke.*

PR: Well, I think Berlin is a good place to do that, especially now.
DH: *Yes, I go there every year and I've got friends there. And then a friend is to do the Paris bar. I mean, restaurants mean a lot to me. Whenever anything goes well in my life, I always say: "Come on, let's go out for dinner".*

PR: What kind of food do you like? French cooking, or Italian, or...
DH: *All of it. I cook myself.*

PR: You like, of course, wine and anything like that.
DH: *Yes, I love alcohol.*

PR: You are not a teetotaller.
DH: *No, I love all kind of alcohol. The more of it, the better.*

PR: I see you are greedy for life! I will come to London and see your Pharmacy just to feel if I can enjoy it. You understand, I appeal to you as a thermometer of a new life style **(Note. London, Wednesday May 20 1998. Pierre Restany had dinner at the Pharmacy. Clean welcome and clean design, quick service, good Chilean wine, creative cooking: all ingredients required by the new Pop Yuppies for a trendy "piece of art". Damien Hirst was not there).**
DH: *I think if life was perfect, it wouldn't need art.*

Il superamento della funzione *Beyond function*

Dagobert Peche e le Wiener Werkstätte *and the Wiener Werkstätte*

Testo di Anne-Katrin Rossberg
Text by Anne-Katrin Rossberg

Fotografie di Georg Mayer/MAK
Photographs by Georg Mayer/MAK

Oltre 400 progetti e disegni, accanto a 200 pezzi, esemplificano l'arte di Peche applicata a mobili, oggetti metallici, gioielli, ceramica, cristallo, tessuto, pizzi e manifesti. Una grande rassegna che presenta pezzi mai esposti prima pubblicamente o che si ritenevano persi, con la quale il MAK di Vienna rende omaggio a una delle figure di spicco delle arti e dell'artigianato austriaci. Stravaganza, eclettismo fantasioso, audacia formale e una capacità insolita di combinare gli opposti in modo armonioso sono i tratti distintivi della versatile arte di Peche che, dopo Josef Hoffmann e Koloman Moser, ha contribuito in modo decisivo con i suoi disegni alla produzione delle Wiener Werkstätte.

Over 400 projects and drawings, alongside 200 items exemplifying Peche's art applied to furniture, metal objects, jewels, ceramics, glass, fabric, lace and posters. With this major collection of works never publicly exhibited before or which were believed lost, the MAK of Vienna pays tribute to one of the outstanding figures of Austrian arts and crafts. Whimsicality, fanciful eclecticism, daring forms and a flair for combining opposites harmoniously, are the distinctive features of Peche's versatile art. After Josef Hoffmann and Koloman Moser, Peche and his drawings made a decisive contribution to the output of the Wiener Werkstätte.

Al nome Wiener Werkstätte solitamente vengono associati Josef Hoffmann, Koloman Moser e un linguaggio formale che unisce gli intrecci dell'Art Nouveau francese e belga con la disciplina ordinatrice della trama geometrica. Il successo delle Wiener Werkstätte (1903-32) si basò inizialmente sull'ambizione dei fondatori di produrre oggetti d'uso semplici ma di qualità elevata per quanto riguarda materiali, lavorazione, facilità d'utilizzo e decorazione: un'aspirazione orientata alle esperienze del movimento inglese delle Arts and crafts e dell'artigianato austriaco del primo Ottocento, entrambi caratterizzati da funzionalità ed eleganza, principi che Hoffmann e Moser intendevano tradurre in forme geometriche. Il "predominio del quadrato", tuttavia, non durò a lungo: mentre la natura si insinuava nelle trame geometriche, fiori e foglie chiedevano sempre più spazio. Fin qui l'evoluzione delle Wiener Werkstätte è ben nota. Chi, e che cosa, influenzò la seconda parte della vita di questo movimento lo apprendiamo invece dalla mostra su Dagobert Peche (1887-1923) presentata nella primavera di quest'anno al Museum für Angewandte Kunst di Vienna. La generale indifferenza verso questo "artista artigiano", come fu definito dal suo biografo Max Eisler, nasce apertamente dal fatto che Peche si rifiutò sempre di soddisfare ogni aspettativa tradizionale nei confronti dell'oggetto d'uso. Non solo l'osservatore di oggi, educato ai principi di Adolf Loos, di Le Corbusier e del Bauhaus, esige che certe regole siano pienamente osservate: già la critica contemporanea rimproverava a Peche di intendere l'arte applicata come un'attività puramente creativa e di non curarsi della realizzabilità delle sue opere. Effettivamente gli interessi di Peche andavano oltre: "Se due persone realizzano due sedie dello stesso materiale, caratterizzate dalla stessa cura nel trattamento della superficie, sarà migliore quella che coglie con maggiore precisione l'espressione dell'essenza della sedia, ammesso che entrambe soddisfino anche le esigenze pratiche della seduta. Sì, sarà la sedia che riuscirà a esprimere meglio sé stessa [...] ad avere il predominio, anche se fosse un po' meno pratica dell'altra" (1922). L''essenza' di un oggetto si manifesta spesso per Peche in forme molto vivaci: ecco allora mobili che si ergono impettiti su sottili gambe ricurve, un tavolino da tè dalle grosse gambe che dondola avanti e indietro, un armadio che apre le sue ali di pipistrello e uccellini d'argento che cinguettano: "Sono un barattolo, prendimi se ti posso essere utile!". La funzione reale è resa irriconoscibile, un vero affronto al credo del Movimento Moderno "form follows function". In primo piano risalta invece la capacità degli oggetti di suscitare emozioni e sensazioni: un altro aspetto della

Pagina precedente: la firma di Peche (1922), un tratto di forte impatto dove ritroviamo simbolicamente il suo modo di progettare; scorcio dell'allestimento per la mostra tenutasi al MAK di Vienna, dall'11 febbraio al 17 maggio scorsi (foto di Gerald Zugmann/MAK).

Previous page: Peche's signature (192), strokes with a strong impact symbolically illustrating his way of designing; a perspective view of the exhibition mounted at the MAK in Vienna, from 11 February to 17 May of this year (photo by Gerald Zugmann/MAK).

1

2

funzione. Il modo in cui Peche coglie questo concetto lo colloca tra i precursori del postmoderno: il successo dello spremiagrumi di Starck, tanto simile a un ragno mostruoso, dimostra infatti che la soddisfazione del desiderio di mistero è spesso più decisiva della risoluzione dei problemi legati alla praticità d'utilizzo.
Dagobert Peche nasce nel 1887 a St. Michael, nella regione di Salisburgo. L'influsso esercitato dalle sue origini si manifesta in un legame con la natura che attraversa visibilmente tutta la sua opera: alberi, foglie e fiori circondano figure umane (nei disegni come nelle sculture) e oggetti, quasi ad annunciarne allo stesso tempo l'origine e il destino caduco.
Prima del suo ingresso nelle Wiener Werkstätte, tre tappe consecutive segnano il percorso artistico di Peche. Nel 1906 si trasferisce a Vienna per studiare all'Accademia di belle arti: non pittura, come desidera, ma architettura, come preferisce il padre. Il suo maestro Friedrich Ohmann è esponente in quegli anni di una corrente romantico-pittorica che si contrappone allo "stile funzionale" introdotto da Otto Wagner e che stimola chiaramente l'approccio istintivo di Peche nei confronti dell'oggetto e il suo talento nella rappresentazione bidimensionale. Così i suoi schizzi di architetture sono caratterizzati soprattutto da un'alta qualità grafica, mentre l'unica architettura d'esterni che realizzerà sarà una facciata il cui linguaggio formale classicistico riprende apertamente il padiglione per esposizioni costruito da Josef Hoffmann nel 1911 a Roma:

3

una soluzione che testimonia lo scarso interesse per l'incarico.
Significativamente, un viaggio in Inghilterra al seguito dell'Ordine degli architetti non si traduce in progetti costruttivi ma in una serie di opere grafiche apertamente influenzate da Aubrey Beardsley. È interessante osservare come nelle opere di Beardsley Peche sia attratto soprattutto dai dettagli decorativi, più che dai soggetti provocanti: il bouquet di fiori sospeso alla cortina di un letto, il motivo rigato della fodera di un sofà, il mobile rococò nell'illustrazione di commento a una poesia e più in generale gli effetti di chiaroscuro che Peche riprodurrà anni dopo nelle sue architetture d'interni.
Un viaggio a Parigi compiuto nel 1912 è infine fondamentale nella sua formazione: visitando le raccolte d'arte applicata del Louvre Peche approfondisce l'interesse per gli stili storici, uno studio che Ohmann aveva sempre richiesto ai suoi allievi. In che modo gli stili del passato possano essere applicati a soluzioni contemporanee è ravvisabile nelle creazioni degli architetti d'interni francesi, per esempio Louis Süe e Paul Iribe.
Probabilmente incoraggiato da queste esperienze Peche comincia a dare forma reale a idee finora trasposte solo sulla carta e progetta la cosiddetta "prima sedia", una sorta di omaggio al rococò.
La rielaborazione degli stili storici compiuta da Peche è sempre tale da lasciar trasparire i riferimenti originari, pur rivelando sempre un carattere assolutamente personale, e questo è possibile grazie a un rapporto non convenzionale con i modelli di partenza, giocoso ma mai privo di rispetto. La sua preoccupazione principale appare quella di disturbare, di sovvertire i modi consolidati di vedere e concepire le forme, ed è anche quella che rende le sue opere così inaccessibili e così cariche di tensione. Un voluminoso armadio da salotto posto su otto delicati piedini ha quattro ante che si aprono su due fianchi diversi, tanto che può essere collocato solo al centro di un ambiente; il suo volume massiccio, schiacciato in superficie dalla ripetizione di un motivo dorato, appare invece più evidente ad ante spalancate: questo gioco di contrapposizioni che sfumano l'una nell'altra attraversa l'intera opera di Peche.
La trasformazione appare così come un tema ricco di sfaccettature: nel passaggio da uno sviluppo bidimensionale a uno tridimensionale e viceversa, nei materiali (il legno che sembra stoffa, la ceramica lamiera, la carta metallo), nell'ornamento (piccolo nella grafica, grande su un tappeto, intagliato nel legno come decorazione per mobili, impresso sulla seta di un mantello da sera) o nel trasmutare dell'uomo e dei suoi oggetti in forme naturali impersonato da Dafne, che si salva dalle brame di Apollo trasformandosi in pianta di alloro. Dafne è il soggetto prediletto dell'architetto, che non potrebbe mai essere tale perché l'architettura richiede stabilità mentre il mutamento equivale a movimento.

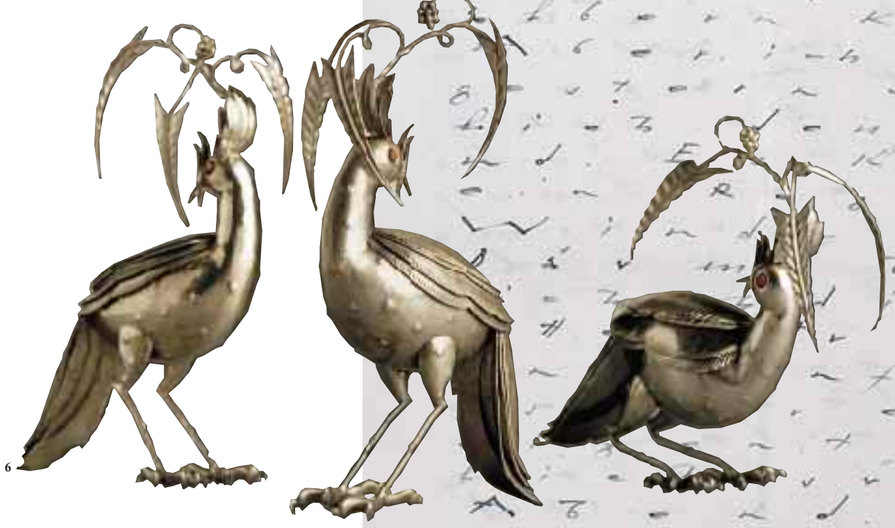
4

5

1, 2 Anelli in oro realizzati nel 1917 circa a Zurigo.
3 Mostra delle Wiener Werkstätte, Zurigo, 1917.
4 "Arlecchino che suona", 1912, matita, china, colore oro, cm 21,8x14,3. Collezione privata.
5 Aubrey Beardsley "The Scarlet Pastorale" per la pubblicazione "The Sketch" n. 10, aprile 1895 (tratto da Vallance, Aymer "A book of fifty drawings by A. Beardsley, Londra, 1897).
6 Tre scatole dalla forma di uccelli, realizzati in argento nel 1920.
7 Lettera di Dagobert Peche a Mathilde Junger, 1915.

1,2 *Gold rings made in 1917 circa, in Zurich.*
3 *Exhibition of the Wiener Werkstätte in Zurich, 1917.*
4 *"Harlequin playing", 1912, pencil, ink, gold colour, 21.8x14.3 cm. Private collection.*
5 *Aubrey Beardsley, "The Scarlet Pastorale", for "The Sketch", no. 10, April 1895 (from Vallance, Aymer, "A Book of Fifty Drawings by A. Beardsley, London, 1897).*
6 *Three boxes in the shape of birds, made of silver in 1920.*
7 *Letter from Dagobert Peche to Mathilde Junger, 1915.*

Di conseguenza l'interesse di Peche si rivolge all'effimero, all'architettura espositiva. Dopo aver partecipato a diverse mostre e dopo essere stato chiamato a progettare per le Wiener Werkstätte da Josef Hoffmann nel 1915, Peche viene incaricato di allestire la sezione dedicata alla moda dell'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (l'attuale Museum für Angewandte Kunst), dove trasforma la sala delle colonne dallo stile storicistico in un mondo di tulle bianco e rosa che avvolge percorsi distributivi ricchi di penombra e di mistero. Questa "spensierata e serena parafrasi del tema della donna elegante nell'inverno del 1915", dunque nel bel mezzo della prima guerra mondiale, dimostra, come osserva Eisler, che nessuna violenza poteva tenere ancorata la fantasia di Peche alla realtà: "Il pericolo comune riguardava solo l'uomo, non l'artista, che non poteva cambiare in alcun modo la propria natura asociale. Ma sarebbe un grave errore bollare questa disposizione d'animo come una mancanza di carattere della sua arte, perché era soltanto una manifestazione della sua indipendenza".
Questa indipendenza viene sperimentata da Peche (dispensato dal servizio militare per intervento delle Wiener Werkstätte) anche dal punto di vista materiale, quando gli viene affidata la direzione della nuova filiale delle Werkstätte a Zurigo. In Svizzera, che deve essere salvaguardata come mercato di sbocco per i costosi prodotti delle Werkstätte, Peche dispone di risorse sufficienti, di un laboratorio con



6

7

1 Vasi in ceramica in bianco e nero realizzati nel 1912 circa.
2, 3 Coprivaso e vaso in ceramica realizzati attorno al 1922.
4 Schizzi progettuali per tre vasi con decori in bianco e nero, 1922.
5 Alzata da tavola con decori color oro su fondo blu, 1912 circa.

***1** Black and white ceramic vases, around 1912.*
***2,3** Lid and vase in ceramic made around 1922.*
***4** Project sketches for three vases with black and white decorations, 1922.*
***5** Fruit-bowl with decorations in gold colour on a blue ground, around 1912.*

1

6 Manifesto realizzato per "Die Modern der Wiener Werkstätte", 1919 circa.
7 Tessuto per una camicetta da donna disegnata per Nelly Peche, 1915 circa.
8 Disegno per un vestito da donna, 1914.

***6** Poster for "Die Modern der Wiener Werkstätte", 1919.*
***7** Fabric for a woman's blouse designed by Nelly Peche, 1915 circa.*
***8** Drawing for a woman's dress, 1914.*

6

2 3 4 5

7 8

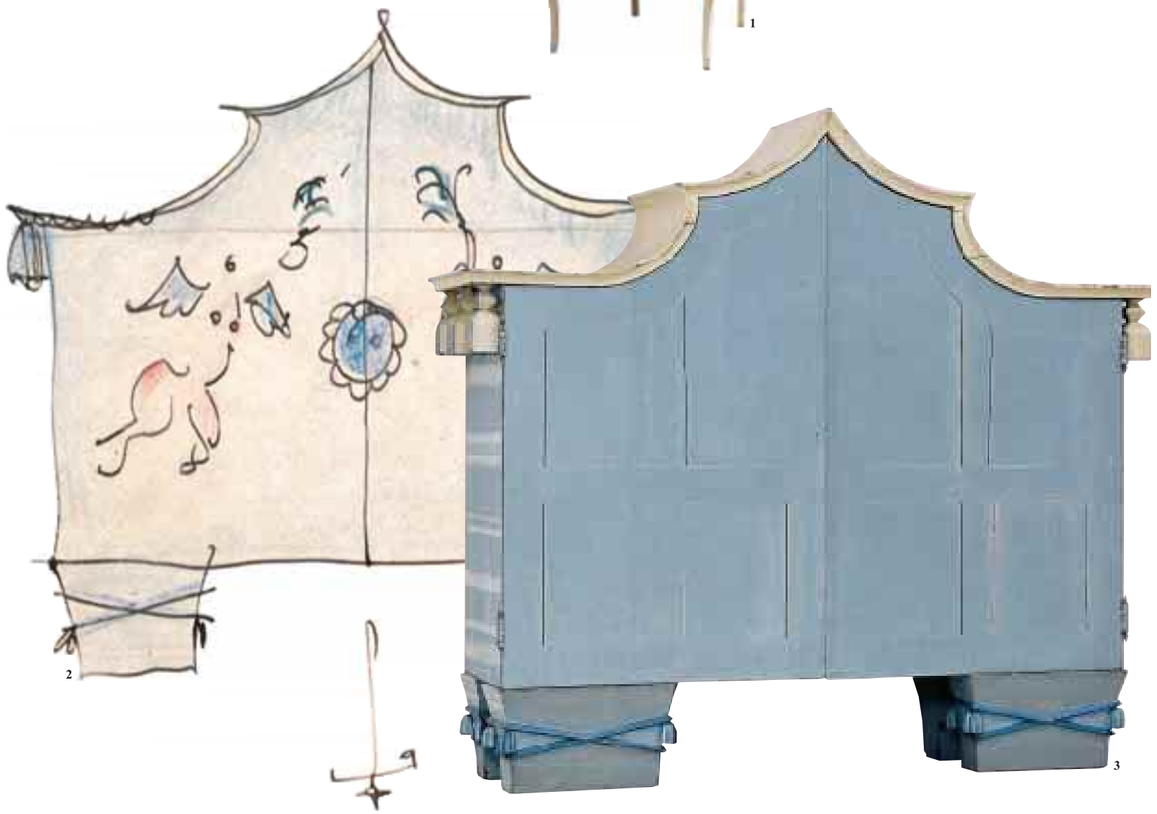
diverse collaboratrici e di un negozio sulla Bahnhofstraße che egli stesso arreda. Ancora una volta il sognatore è riuscito a sfuggire alla realtà: se già a Vienna i laboratori finanziati da mecenati gli garantivano di condurre la sua ricerca artistica senza preoccupazioni circa le reali possibilità di vendita dei prodotti, ora a Zurigo, lontano dagli avvenimenti politici, può dedicarsi interamente a sé stesso. Così tra il 1917 e il 1919 nasce un grande numero di gioielli in argento, oro e pietre preziose, avorio e madreperla nello stile filigranato e lussureggiante sempre associato al suo nome; tuttavia egli utilizza anche materiali più economici e sviluppa uno stile che caratterizza tutte le sue creazioni ma che fino a oggi è stato poco apprezzato. Così i vasi in lamiera mostrano forme cubiste e spesso una totale assenza di ornamento, mentre profilo, proporzioni e ombre sono gli unici elementi che danno vita all'oggetto. Lo stile stereometrico si manifesta dopo il periodo zurighese soprattutto nei mobili progettati per Eduard Ast e Wolko Gartenberg. Questa riduzione formale non equivale in ogni caso a una perdita di tensione e ancora meno a un incremento di funzionalità, perché Peche resta fedele ai propri principi: tutto ciò che serve all'uomo per il disbrigo delle necessità quotidiane deve essere progettato dagli ingegneri; una volta risolto questo aspetto "allora tutti gli uomini ritroveranno il tempo per dedicarsi alle esperienze fondamentali. Come il fiammifero cade a terra, la foglia si posa dolcemente sul suolo ecc.", da qui "rinasce anche ogni arte decorativa, poiché ogni necessità funzionale è superata". Peche arriva a queste conclusioni, ma non la pensano così i suoi contemporanei, perché le necessità materiali richiedono sempre oggetti che siano funzionali. Gli oggetti che espone al Kunstschau del 1920 gli valgono riconoscimenti ma anche per la prima volta massicce critiche. L'aspirazione sempre più forte a un design funzionale e a un'organizzazione del lavoro razionale lo spinge poco prima della sua morte nel 1923 a riflettere su una ristrutturazione delle Wiener Werkstätte, da enclave di artisti protetti a "grande magazzino della cultura del XX secolo", e insieme lo spinge anche a meditare sul proprio avvenire di artista. Non volendo scendere a compromessi, Peche annuncia così la propria conversione dalle arti applicate a quelle figurative. La pittura occuperà d'ora in poi la sua vita: un desiderio che la scomparsa precoce gli impedisce ancora una volta di realizzare.

***The Wiener Werkstätte** is usually associated with Josef Hoffmann, Koloman Moser and a language of forms which confronted the intertwinings of Franco-Belgian Art Nouveau with geometrical orderliness. The success of the Wiener Werkstätte (1903-1932) was based at first on the claim of its founders to be able to produce simple utilitarian objects of high*

1 La "prima sedia" progettata da Peche attorno al 1913, Vienna, una sorta di omaggio al Rococò.
2 Schizzo del 1919 per un armadio per la mostra d'arte del 1920.
3, 5 Mobile vetrina chiuso e aperto, progettato per la mostra d'arte di Vienna del 1920. Quando si apre, si possono scorgere i ricchi decori interni mentre le ante fanno assumere al mobile la forma di un pipistrello.

***1** The "first chair", designed by Peche around 1913, Vienna: a sort of homage to Rococo.*
***2** Sketch, 1919, for a cupboard for the art exhibition of 1920.*
***3,5** Closed and open showcase, designed for the art exhibition in Vienna of 1920. When it is opened, the rich inner decorations can be discerned, whilst the open doors make the cabinet look like a bat.*

1



2

3

quality in respect of materials, workmanship, functionality and decorative design. This claim in turn was inspired by early 19th century Austrian craftsmanship and by the English arts-and-crafts movement. Both exemplars stood for functionality and elegance: and it was to unite these components that Hoffmann and Moser chose the geometric form.
The "Rule of the Right Angle" did not last long, however. Nature infiltrated the grid pattern, flowers and leaves demanded space for themselves. All this is familiar enough. What and who put their stamp on the second phase of the Wiener Werkstätte's existence could be seen at an exhibition devoted to Dagobert Peche (1887-1923) held this spring at the Österreichisches Museum für Angewandte Kunst (Austrian Museum of Applied Art) in Vienna.
The fact that this "artist-craftsman" (as he was called by his biographer Max Eisler) has been largely ignored is evidently due to the fact that Peche's work did not fulfil the classical expectations of a utilitarian object. It is not only modern observers, educated as they have been by Adolf Loos, Le Corbusier and the Bauhaus, who want to see certain rules kept; even contemporary critics accused Peche of confusing artefact with art and thus neglecting the practical aspects of his products. He was indeed concerned with more than this: "If two people make two armchairs using the same material, and in other respects devoting the same expense and effort to the expression of the surface of the material, then, if both meet the practical demands of sitting, that chair will be better which better captures the essence of the armchair. Indeed the chair which has found its expression better [...] will also be preferable even if it is a little less practical than the other" (1922). In Peche's work the 'essence' of an object took on a very lively expression. Furniture goes hobbling around the room on crooked legs, followed by a tea-table swaying along on big feet, while a chest opens out its bat-like wings and silver birds twitter: "I am a box; catch me if you want to use me." The simple function is disguised beyond recognition, an affront to the creed of the classical Modern Movement: "form follows function". The emphasis is on experiencing the emotional, sensuous sides of the object – another aspect of function. The way

4 Un altro mobile con ante decorate disegnato per la mostra d'arte di Vienna del 1920.
6 Scrittoio realizzato con intarsi di legno, un progetto del 1922 per Eduard Ast.
7 Un voluminoso armadio da salotto che poggia su otto piedini sinuosi, realizzato per la *XLV Esposizione della Secessione*, Vienna 1913.

***4** Another cabinet with decorated doors, designed for the art exhibition in Vienna of 1920.*
***6** Writing-table made with wood inlay-work, a design of 1922 for Eduard Ast.*
***7** A voluminous drawing-room cupboard resting on eight sinuous feet, made for the* XLV Exhibition of the Secession, *Vienna, 1913.*

4

5

6

7

Peche exploited this aspect makes him in retrospect the earliest exponent of post-modernism.
The success of Philippe Starck's lemon-squeezer (which resembles a monstrous spider) shows that the gratification of a yearning for the mysterious is often more decisive than the fulfilment of practical usability.
Dagobert Peche was born in St Michael in the Salzburg region in 1887. The influence of his homeland was expressed in a feeling for nature that pervades his whole work. Human figures (drawn or sculpted) and objects alike are surrounded by trees, leaves and flowers, in order to point both to their origin and their transitoriness. Before he joined the Wiener Werkstätte, Peche's artistic career went through three other phases.
In 1906 he went to Vienna, to study at the Akademie der Bildenden Künste (Academy of Visual Arts) – not painting, as he himself would have liked, but, at his father's behest, architecture. Unlike Otto Wagner, who taught his "utilitarian style" at the Academy, Peche's teacher Friedrich Ohmann was a representative of picturesque romanticism, which evidently developed the young man's emotional approach to objects and his talent in the two-dimensional field. Thus his architectural sketches evince a graphic quality above all, while of his external architectural designs the only one ever built was a facade whose classicist form quotes Josef Hoffmann's 1911 exhibition pavilion in Rome – a solution which testifies to a lack of interest in the work.
In similar fashion, a trip to England with the Architects' Association resulted not in designs for buildings, but in cycles of drawings clearly influenced by Aubrey Beardsley. It is illuminating what Peche found interesting in Beardsley's work – not the provocative content, but the decorative detail: the bouquet of flowers on the curtains round a bed, the pattern of stripes on the upholstery of a sofa, the rococo furniture in the illustration to a poem, and, quite generally, the chiaroscuro effect which Peche used years later in his interior designs.
A trip to Paris in 1912 pointed the way ahead. Among the craft collections at the Louvre, Peche intensified his concern with historical styles – something which Ohmann had always demanded from his students. In the new creations of the French interior designers, for example Louis Süe and Paul Iribe, Peche saw how they could lead to solutions appropriate to the age.
Encouraged by this, it seems, Peche gave three-dimensional shape to ideas which had hitherto been realized in graphic form, and produced what is known as the "First Armchair", in homage, so to speak, to the rococo.
Peche's adaptation of the styles of the past never disguised the references, but at the same time presented something that was entirely sui generis*. This was possible as a result of an unconventional, playful, but never disrespectful treatment of his exemplars. The central element is disturb-ance, the irritation of established ways of seeing and designing, and this is also what makes Peche's works so unapproachable and so full of tension.*
A voluminous drawing-room cupboard on eight dainty feet, with four doors opening on to two sides – which, for this reason, can only be placed in the middle of a room; its bulky form is flattened, so to speak, by a repeating gilt pattern, and, with its doors open, it appears transparent: this exploitation of opposites which merge into each other pervades Peche's entire work.
Transformation, then, is the many-faceted theme – whether it is from two to three dimensions or vice versa, or from one material into another (wood looks like cloth, ceramics like tinplate, paper like metal), or the transform-ation of an ornament (small in a drawing, large on a wallpaper, carved in wood to decorate a piece of furniture, or printed on silk for an evening coat), or the transformation of people and things in nature, personified by Daphne, who rescued herself from the lust of Apollo by turning herself into a bay tree. She was the favourite figure of an architect who could not build buildings because buildings must be durable and transformation means movement.
Consistent with this, Peche found his architectural métier in ephemeral exhibition structures. After participating in a number of exhibition designs, and having been brought to the Wiener Werkstätte by Josef Hoffmann as a designer in 1915, Peche had the chance to stage a fashion exhibition in the Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (Austrian Museum of Art and Industry, now the Museum für Angewandte Kunst, or Museum of Applied Art).
In the process he transformed the revivalist hall of columns into a pink-and-white world of tulle with mysterious dark corridors. This "carefree serene paraphrase on the theme of the elegant lady in the winter of 1915", in other words in the middle of the First World War, proves, according to Eisler, that no power on earth could chain Peche's imagination to reality. "The general distress affected only the man, not the artist: he was simply un-social. But it would be a serious error to see this trait as a defect in the character of his art: it was simply an expression of its independence".
Peche (who was exempted from military service through the intervention of the Wiener Werkstätte) also experienced this independence in a material sense when he was made head of the newly-formed branch of the Wiener Werkstätte in Zurich. Here in Switzerland, which was to be developed as a market for expensive Wiener Werkstätte products and thus rescue the enterprise, Peche had access to sufficient material, along with a workshop with a number of workers, and a shop on Bahnhofstraße which he fitted out himself. Once more the fantasist lost his hold on reality. Even in Vienna, the workshop, financed by patrons, allowed artistic development irrespective of saleability of the products; here in Zurich he was able to devote himself, untouched by political events, entirely to himself.
Thus between 1917 and 1919 he produced a whole variety of elaborately designed jewelry in gold, silver and precious stones, ivory or mother-of-pearl, in the luxuriant fili-gree style with which he is always associated. Apart from this, however, he also experimented with cheaper materials and developed a form of design which pervades his entire work, but has hitherto received little attention. Thus his tinplate vases are cubist in form and often totally devoid of decoration: the object is brought to life by silhouette, proportions and shadow.
The stereometric design manifested itself post-Zurich above all in the furniture which Peche created for Eduard Ast and Wolko Gartenberg. This formal reduction is in no sense to be equated with a loss of tension, let alone an increase in practicality. Peche remained true to his principles: everything which people needed to get through their everyday lives in a technical sense is the job of the engineer. Once that problem has been solved, "then people would all have the time once more to feel in an elemental way. How a match falls to the floor, how a leaf floats to the ground etc.". From there onwards, "all decorative art grows once more, because all utility has been overcome".
Peche has reached this point, but his time has not come, because material needs demand things that are useful. His exhibits at the 1920 art exhibition earned him not only the usual acknowledgements, but also, for the first time, massive criticism. The ever-growing demand for a functional approach to design and a rational approach to work caused him, shortly before his death in 1923, to think about a re-structuring of the Wiener Werkstätte – away from an artists' enclave and towards a market- oriented "20th century culture emporium". It caused him also to reflect on his own artistic future.
In order not to have to make any compromises, he announced that he was changing from applied to visual arts. Painting was to be the focus of his life from now on – a desire which remained unfulfilled once again as a result of his early death.

"Dafne", statuetta realizzata per la sala vendita della filiale delle Wiener Werkstätte a Vienna, 1917 (foto Erich Tischler).

"Daphne", a statuette made for the sales room of the Wiener Werkstätte branch in Vienna, 1917 (photo Erich Tischler).

MILANO 1998

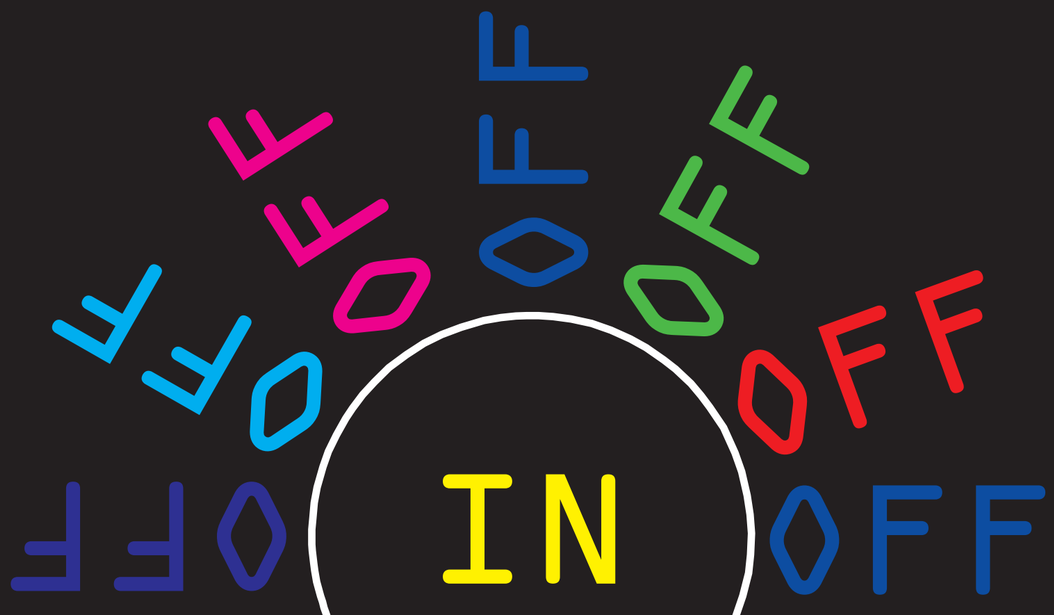
Testi di *texts by* François Burkhardt, Juli Capella, Loredana Mascheroni, Laura Bossi, Maria Cristina Tommasini, Francesca Picchi

Seconda grande rassegna sul Salone del mobile Milano per *Domus*, dopo l'esordio dello scorso anno, sempre con la collaudata formula IN - OFF centrata ora sui prodotti ora sugli eventi collaterali. Abbiamo selezionato le idee che presentavano un contenuto progettuale o allestitivo veramente innovativo, sulla scia del lavoro di ricerca sul progetto che portiamo avanti da sempre. Non abbiamo dato però, volutamente, un giudizio netto sulla riuscita del Salone e delle proposte Off: come in tutte le cose, anche in questo caso le visioni sono molteplici, almeno due. Quindi, il Salone è stato un fallimento o un successo? A voi la risposta, sulla scia delle due "opinioni-tipo" che abbiamo delineato.

The second big survey on the Milan Furniture Fair for* Domus*, following its debut this past year, again made use of its successful IN - OFF formula, which focusses on the products but also looks at what's going on outside the Show. We have chosen the ideas that we thought had a truly innovative design or decor, in the wake of research work on design, which has always been our main concern. We have not, however, wittingly given any clear opinion of the success of the Salone and Off offerings. As in all things, the views expressed were many-sided but fell into two camps. So, what's the verdict on the Salone? Success or failure? Find out

Fotografie degli Off di Ramak Fazel Fotografie degli In di Donato Di Bello

Photographs of the Off by Ramak Fazel Photographs of the In by Donato Di Bello



IN

UN FALLIMENTO

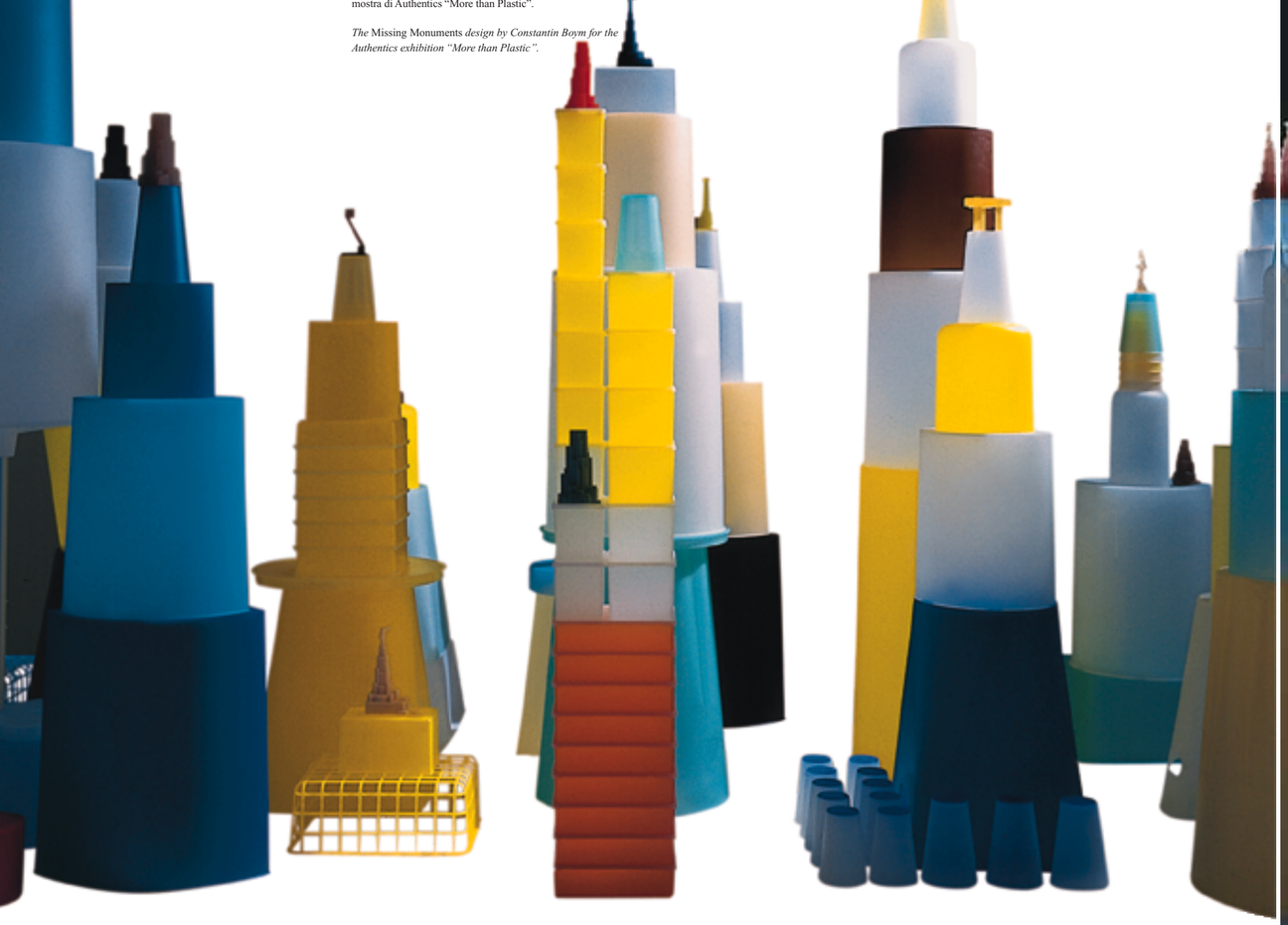
Il Salone del Mobile di quest'anno è stato un flop clamoroso. Un protrarsi di carenza creativa in attesa di un qualche miracolo che venga a scuotere l'apatia generale del settore. Ancora una volta migliaia di prototipi inutili, la maggior parte dei quali non raggiungerà mai la produzione in serie. Ancora una volta la sensazione del déjà vu, le copie, le varianti, i cloni, le versioni, un'infinità di metodi generativi ad eccezione dell'*ex-novo*. Le grandi firme sembrano addormentate nell'attesa di tempi migliori. Le aziende più qualificate esitano ancora tra l'azzardo espressionista degli anni Ottanta e il minimalismo degli anni Novanta. I cataloghi di prodotti non sono un insieme coerente, ma un pot-pourri dove si trova di tutto: tutti gli stili, ogni genere di designer, per assicurarsi almeno un risultato, anche soltanto con un pezzo.
Quanto al Salone, una certa delusione all'inaugurazione dei nuovi padiglioni. Un fiasco anche il Salone Satellite, un'occasione persa per colpa della fretta e del caos organizzativo. Ciò che avrebbe potuto essere una boccata d'aria fresca per il colosso milanese si è trasformato in un tema marginale, pessimamente comunicato, con un sistema di ingresso confuso, un circuito e un orario inadeguati. Inoltre, collocato proprio di fronte al resto dei padiglioni per i quali si pagava. Non sarebbe stato meglio lasciare l''Off' fuori? Il Cosmit ha così tanta paura che l''Off' vada crescendo in quantità e qualità? La mostra culturale sull'illuminazione era una meraviglia di pezzi vergognosamente esposti. (J.C.)

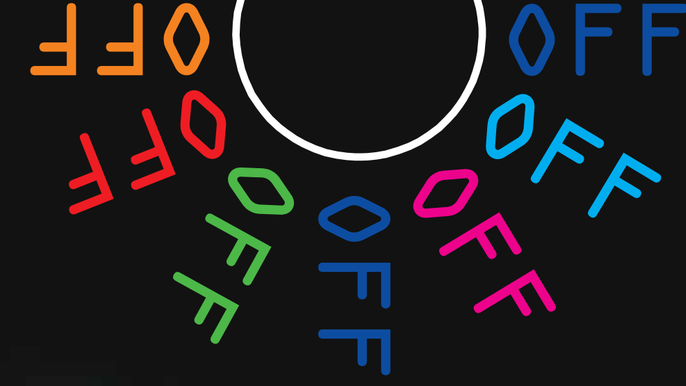
UN SUCCESSO

Il Salone di quest'anno ha costituito un passo avanti rispetto alle precedenti edizioni. Finalmente si scopre una linea emergente dopo anni di confusione e di monotonia. Finalmente siamo di fronte a progetti elaborati minuziosamente, pensati realisticamente in funzione della messa in produzione. Nel contempo, si osserva anche un maggiore investimento nella ricerca e nello sviluppo di nuove tecnologie e nuovi materiali. La corsa frenetica per fare uscire ogni giorno delle novità si sta trasformando fortunatamente nella presentazione del prodotto quando ha raggiunto veramente la maturità, indipendentemente dall'imminente appuntamento commerciale. Un altro fatto di rilievo è la crescente preoccupazione per ottenere prezzi accettabili e onesti per progetti di qualità. Il costo è considerato un importante punto di partenza.
In particolare quest'anno va notato Euroluce dove si è potuta constatare una grande offerta di qualità progettuale. Alla fine, all'interno del Salone abbiamo assistito all'inaugurazione dei nuovi padiglioni di Bellini che daranno il giro di boa necessario. È da rilevare anche la rinfrescante iniziativa Salone Satellite dove astutamente il Cosmit ha voluto portare "a casa" le interessanti iniziative creative di cui Milano è costellata in occasione del Salone.
Bisogna anche dare atto agli organizzatori di un'interessante mostra culturale come quella che opportunamente è stata dedicata ad Alvar Aalto.(J.C.)

L'allestimento *Missing Monuments* di Constantin Boym per la mostra di Authentics "More than Plastic".

The Missing Monuments *design by Constantin Boym for the Authentics exhibition "More than Plastic".*





A MESS

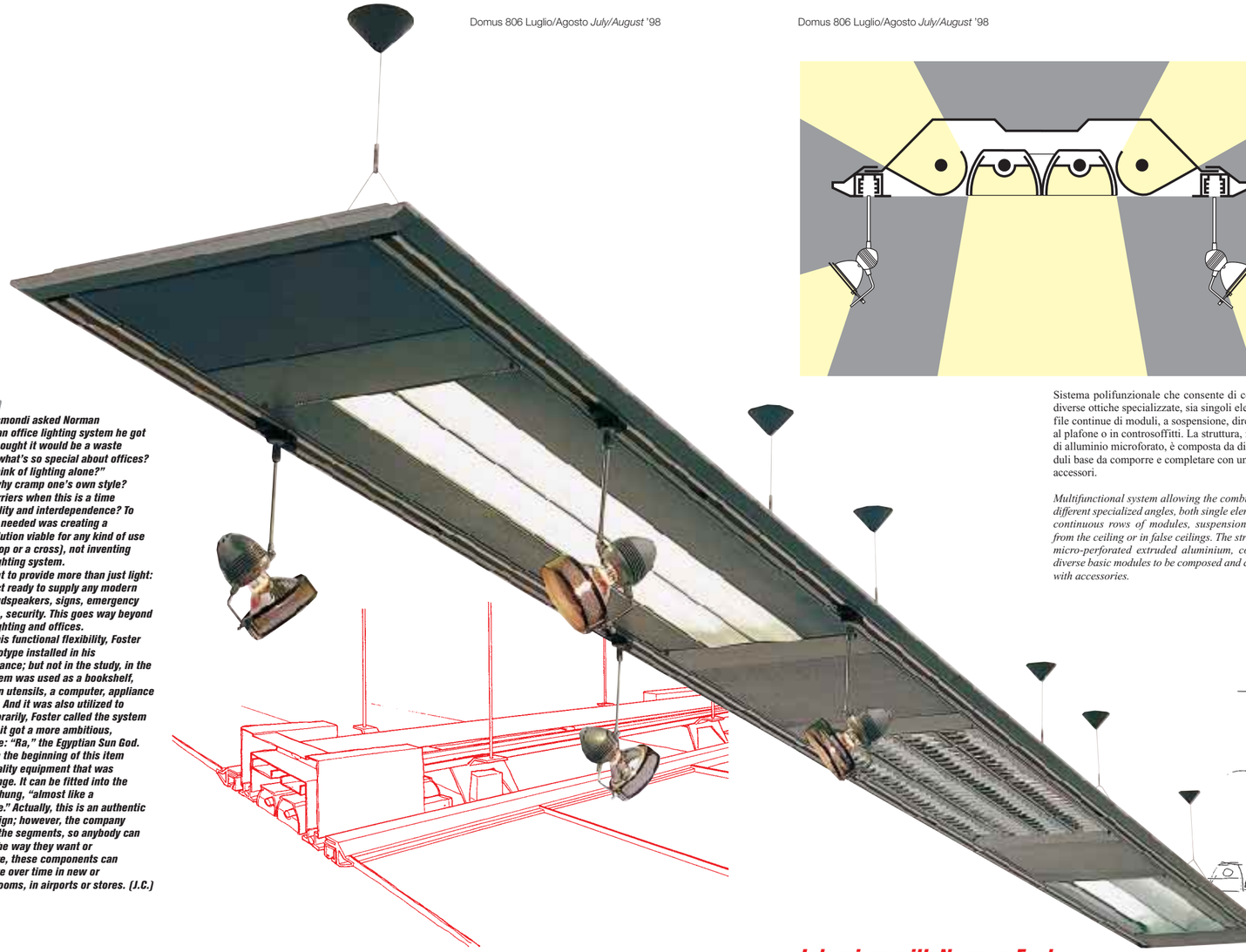
Il The Milan Furniture Show this year was a flop. A lingering creative drought, pending a miracle to shake the trade out of its apathy. Once again, thousands of useless prototypes, most of which will never get into series production. Once again the sensation of déjà vu, of copies and variations, clones, versions and endless generative methods with the occasional exception of something entirely new. The big names seem to have fallen asleep while awaiting better times. And the best makers are still hesitating between the expressionist gambles of the Eighties and the Minimalism of the Nineties. Their product catalogues present not a cogent ensemble, but a hotchpotch of just about everything: with all styles and every kind of designer, to make sure of at least one good result, even just one item.
As for the Salone itself, the new pavilions elicited a touch of disappointment. The Satellite Show was a fiasco too, an opportunity lost due to haste and chaotic organization. What could have been a breath of fresh air for the Milanese colossus ended up as a paltry fringe event, very badly communicated and aggravated by a muddled entry system, plus an inadequate circuit and opening hours. Furthermore, it was located right in front of the rest of the ticket-admission pavilions. Wouldn't it have been better to leave Off outside? Is Cosmit so afraid Off may grow in quantity and quality? The cultural exhibition of lighting was a marvellous collection of pieces, shamefully displayed. (J.C.)

A SUCCESS

Il This year's Show was a step ahead of its predecessors. At last an emergent line was discovered after years of confusion and monotony. At last there were scrupulously prepared projects, thought of realistically with a view to real production. At the same time, there was a visibly stronger investment in the research and development of new technologies and materials. The frantic race to get novelties out one after the other has fortunately given way to the presentation of products only when they have genuinely reached maturity, regardless of the imminent sales venue. Another relevant factor is the growing concern to reach acceptable and honest prices for quality designs. Cost is now considered a major starting point. Outstanding this year was the Euroluce Show, where visitors could inspect an extensive supply of quality design. Finally, the Fair witnessed the inauguration of the new pavilions by Bellini, which will provide the necessary extra space. Also noteworthy was the refreshing Satellite Show initiative, with Cosmit astutely welcoming into its own home some of the interesting creative enterprises with which Milan is studded during the Furniture week.
Credit must also be given for an interesting cultural exhibition like the timely one of Alvar Aalto's work in Italy. (J.C.)

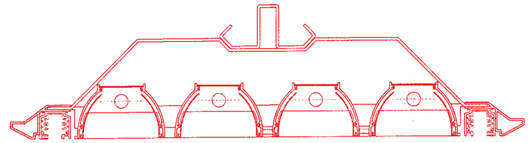
Domus 806 Luglio/Agosto *July/August* '98

IN ARTEMIDE

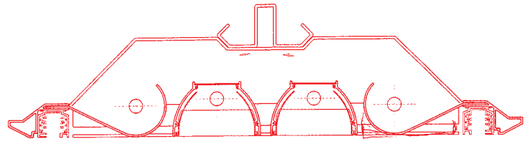


Sistema polifunzionale che consente di combinare diverse ottiche specializzate, sia singoli elementi sia file continue di moduli, a sospensione, direttamente al plafone o in controsoffitti. La struttura, in estruso di alluminio microforato, è composta da diversi moduli base da comporre e completare con una serie di accessori.

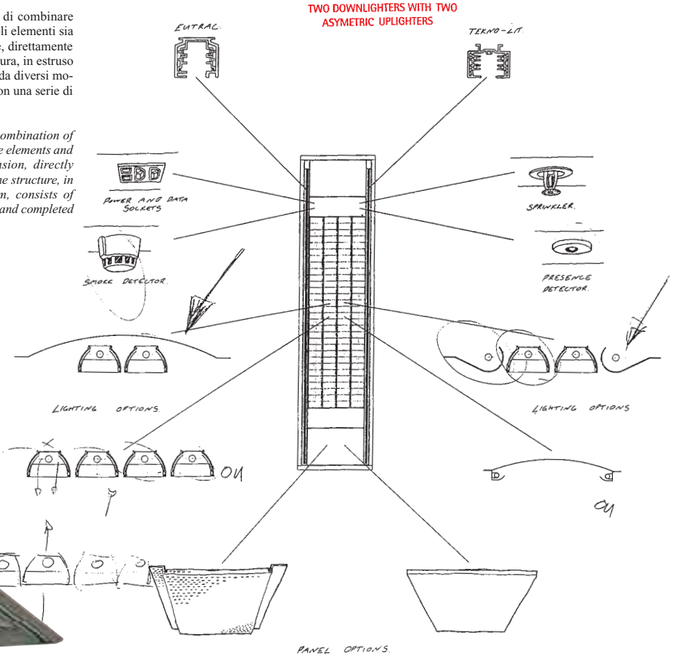
Multifunctional system allowing the combination of different specialized angles, both single elements and continuous rows of modules, suspension, directly from the ceiling or in false ceilings. The structure, in micro-perforated extruded aluminium, consists of diverse basic modules to be composed and completed with accessories.



FOUR DOWNLIGHTERS



TWO DOWNLIGHTERS WITH TWO ASYMETRIC UPLIGHTERS



Norman Foster
Sistema Ra

Quando Ernesto Gismondi propose a Foster di disegnare un sistema di illuminazione per uffici, ebbe la seguente risposta: "Ho pensato che sarebbe uno spreco di tempo perché cosa hanno di così speciale gli uffici? E poi, perché pensare solo all'illuminazione?". In altre parole, perché autolimitarsi? Perché porsi dei confini quando i tempi ci portano alla polivalenza e all'interdipendenza? Per Foster, ciò che occorreva non era creare l'ennesimo sistema di illuminazione, ma dare una soluzione versatile che servisse per qualsiasi tipo di uso, per la casa, per gli uffici e i negozi o ibrido e non offrire solo luce, ma una canaletta elettrificata predisposta per fornire qualsiasi servizio moderno: luce, altoparlante, segnaletica, emergenza, individuazione, sicurezza... ben al di là del problema dell'illuminazione e degli uffici. Per mettere alla prova questa molteplicità funzionale, Foster ha installato un primo prototipo nella sua casa di famiglia in Francia, ma non nella zona di lavoro, bensì in cucina, dove fu usato come scaffale per libri, come gancio per appendere gli utensili di cucina o collegare il computer, la televisione o gli elettrodomestici. E, tra l'altro, anche per dar luce. Foster ha chiamato provvisoriamente il sistema «Plank» (tabellone) che poi alla fine avrà avuto un nome più ambizioso e meno prosaico: «Ra», il dio egizio del sole. Creare un attrezzo di qualità e che fosse adattabile ai cambiamenti sono stati i punti di partenza di questo sistema, che si può integrare nel soffitto o semplicemente appendere "quasi come un pezzo di scultura". In realtà, si tratta di un autentico progetto di architettura, ma dove si offrono i pezzi, i segmenti perché ciascuno possa montarli come vuole e secondo le proprie esigenze. Inoltre, adeguarsi al fatto che questi pezzi possano cambiare ed evolversi nel tempo in edifici o ambienti nuovi o vecchi, in aeroporti o negozi. (J.C.)

Ra System

When Ernesto Gismondi asked Norman Foster to design an office lighting system he got this answer: "I thought it would be a waste of time because what's so special about offices? And, then, why think of lighting alone?" In other words, why cramp one's own style? Why throw up barriers when this is a time of multifunctionality and interdependence? To Foster, what was needed was creating a truly versatile solution viable for any kind of use (home, office, shop or a cross), not inventing the umpteenth lighting system. Moreover, it ought to provide more than just light: an electrified duct ready to supply any modern service: light, loudspeakers, signs, emergency lamps, directions, security. This goes way beyond the problem of lighting and offices. In order to test this functional flexibility, Foster had the first prototype installed in his family home in France; but not in the study, in the kitchen. The system was used as a bookshelf, a hook for kitchen utensils, a computer, appliance or TV connection. And it was also utilized to illuminate. Temporarily, Foster called the system Plank; in the end it got a more ambitious, less prosaic name: "Ra," the Egyptian Sun God. The purpose from the beginning of this item was to create quality equipment that was adaptable to change. It can be fitted into the ceiling or simply hung, "almost like a piece of sculpture." Actually, this is an authentic architectural design; however, the company offers the parts, the segments, so anybody can assemble them the way they want or need. Furthermore, these components can change and evolve over time in new or old buildings or rooms, in airports or stores. (J.C.)

Intervista a Norman Foster

"Architettura e design, dal punto di vista concettuale, sono la stessa cosa"

J.C. Perché le interessa il design?

N.F. Non mi riesce di fare alcuna differenza tra l'architettura e la scala delle piccole cose con cui si viene a contatto quotidianamente, che siano maniglie, lampade o mobili. È sempre architettura; forse la scala è diversa rispetto a come si percepisce un edificio a distanza sull'orizzonte, ma di fatto l'architettura esiste a scale diverse. Perciò se ci si appassiona a qualcosa, l'interesse riguarda tutti i livelli, fino ai particolari.

J.C. Prima di essere un grande nome del design, lei è un grande nome dell'architettura. Come ha iniziato a lavorare nel campo del design?

N.F. Mi sono trovato a progettare i componenti di un'edificio, e a un certo punto qualcuno ha osservato: "Mi piacciono i mobili che ha disegnato per quell'edificio. Dove li si può comprare?" E non era possibile comprarli perché erano stati realizzati per un certo edificio o per me stesso. Un'azienda come la Tecno mi ha proposto: "Perché non ci disegna dei mobili?" Credo che ci sia una differenza importante: se si inizia da product designer si progetta il prodotto nell'isolamento. Se il tuo mondo è il mondo dell'architettura non si può fare a meno di venire a conoscere tutti gli altri problemi che stanno intorno a quel certo prodotto; se si ha una formazione da architetto, non si sfugge. Se ci si muove in un altro ambito, come forse fa il product designer, allora non è affar tuo, perché forse non te ne dovrai preoccupare mai.

J.C. È possibile paragonare tra loro un progetto d'architettura e un progetto di design?

N.F. Non vedo differenze. Una stanza è come un grande mobile, per così dire un edificio è come una città ridotta a microcosmo. Prenda ad esempio un edificio come la Royal Academy, dove, come nuova generazione, dovevamo superare altre generazioni; è quasi come la città, è fatta di periodi differenti, di pezzi differenti messi insieme...

J.C. Prova sensazioni differenti quando vede uno dei suoi edifici terminato e quando vede un suo mobile in un negozio?

N.F. Penso che tutto cambia e si evolve nel tempo e che quindi gli edifici vengono abitati e attraversano trasformazioni e ampliamenti, acquistano una loro personalità; e allo stesso modo, se si prende uno spazio e, per esempio, vi si inserisce un intervento, che sia disegnato da te oppure da qualcun altro, questo ne cambia la natura, si verifica un'interazione, la personalità cambia. In certo qual modo si tratta di una variazione sullo stesso tema.

J.C. Ma lei preferisce disegnare edifici piuttosto che oggetti?

N.F. Ho la grande fortuna di lavorare contemporaneamente a varie cose e su scale differenti. Ma credo che la vera soddisfazione sia nell'arrivare al meglio che si può realizzare in un certo settore. E in questo senso io non credo che la scala sia importante. È più difficile progettare una buona sedia che progettare un edificio. Probabilmente tutta la differenza sta nel fatto che progettare un edificio è inevitabilmente più complesso perché appartiene evidentemente alla sfera pubblica e ci sono molte categorie differenti da accontentare. Il mondo del design è delimitato più nettamente, specialmente quando si è così fortunati da riuscire a lavorare con un'azienda dove ci si può identificare con l'uomo che la gestisce, e anche i tempi di lavoro sono più veloci. Voglio dire, non è infrequente che per costruire un edificio ci vogliano sette-otto anni, tra pause e riprese dei lavori. Se lo immagina questo lampadario, se ci volessero sette anni, e si cominciasse, come per un edificio, con Enrico Gismondi e si finisse a distanza di cinque proprietari e di sette anni!... Mi pare che delle differenze ci siano. Ma dal punto di vista concettuale, penso che non ci siano differenze significative.

J.C. "Dal cucchiaio alla città"...

N.F. Credo che l'etica sia la stessa, se vogliamo. È la stessa idea di dare una risposta ai bisogni, e i bisogni possono essere spirituali oppure materiali. Entrambe le cose.

J.C. Si sente a suo agio con lo stile high-tech?

N.F. High-tech è un'espressione che non ho mai capito. Perciò sono la persona sbagliata a cui chiederne. Dovrebbe parlare con qualcuno di quelli che questa espressione l'hanno inventata.

J.C. Quindi i suoi progetti non sono high-tech?

N.F. Credo di no. Credo che ci interessino le prestazioni degli edifici, questo sì. Ma probabilmente gli edifici di più alto livello tecnologico cui si possa pensare sono le cattedrali. Utilizzano sempre il materiale al limite delle prestazioni. Forzano i confini, tutte quante. A guardarle oggi magari non pare, ma ai loro tempi erano veramente all'avanguardia.

Interview with Norman Foster

"Architecture and design are philosophically the same"

***J.C.** Why are you interested in design?*

N.F. I can't really draw any distinction between architecture and the scale of the small things that you come in contact with,whether that's the doorknob or the lighting, the furniture, it's all architecture; maybe the scale is different from perceiving a building in the distance on the skyline but architecture really exists at different scales. So, if you have the passionate interest in the subject then you are interested in it at every level, down to the details.

***J.C.** You're a star in architecture before design., How did you start to work on design?*

***N.F.** I 've been involved in designing the pieces that make the building, and at some point somebody would look and say: "I like the furniture that you designed for it. Where can I buy it?". And you can't buy it because we made it for that building or for ourselves. A company like Tecno said:"Well, how about designing some furniture". I think there is an interesting difference, if you start as a product designer then you design the product in isolation. If your world is the world of architecture you cannot escape from knowing all the other problems that surround that product, if you come out of a background as an architect, you can't escape that. If you come out of it as, perhaps, the product designer it's not your worry because you never perhaps had to worry about that.*

***J.C.** Is it possible to make a comparison between an architectural design and a product design?*

***N.F.** I see no distinction. A room is like a big piece of furniture, in a way, a building is like a city in microcosms. You take a building like the Royal Academy where we as a new generation had to pass generations, it's almost like the city, it's made up of different periods, different pieces coming together...*

J.C. When you see one building finished made by you, or when you see a piece of furniture in a shop, do your feelings differ?

***N.F.** I think everything changes and evolves over time and so, buildings become inhabited and they undergo change and expansion, they take on their own personality and in the same way that if you take a space and for example you insert a new intervention in that space, whether something you've designed or somebody else has designed and that changes the nature, there is an interaction, changes the personality. So, in some ways, it's a variation on the same thing.*

***J.C.** But you prefer to design buildings rather than objects?*

***N.F.** I'm very fortunate to be working on different things at the same time and at different scales. But I think that the satisfaction is really whether it is the best you can do of that kind. And in that sense I don't think that the scale is important. It's more difficult to design a good chair than it is to design a building. Probably the big difference is that designing a building is inevitably more complex because it seems of public domain and there are many different bodies to satisfy. The world of design is more clear-cut and especially when you are fortunate to be able to work with a company where you can identify with the man who runs it, and also the time schedule can be faster. I mean, it's not unusual for a building to run over seven or eight years and to stop and to start. You could imagine the light fitting here, taking seven years and we start like a building with Mr Gismondi and ended up with five owners later and seven years later!... I think there are differences. But philosophically, I don't think that there are significant differences.*

***J.C.** "From the spoon to the town"...*

***N.F.** I think it's the same morality, if you like. It's the same concept about how they answer the needs and the needs can be spiritual, the needs can be material. They're both.*

***J.C.** Do you feel comfortable with high-tech style...*

***N.F.** High-tech is a word that I've never understood. So, I'm the wrong person to ask about high-tech. You have to talk to somebody who invented the word.*

***J.C.** So, your designs are not high-tech?*

***N.F.** I don't think so. I think that we were interested in the performance of buildings, yes. But probably, the highest technology buildings you could think of are, probably, cathedrals... they are always stretching the material to the limit. They're all pushing the boundaries. They probably don't seem so looking back, but at the time they were right on the cutting edge.*

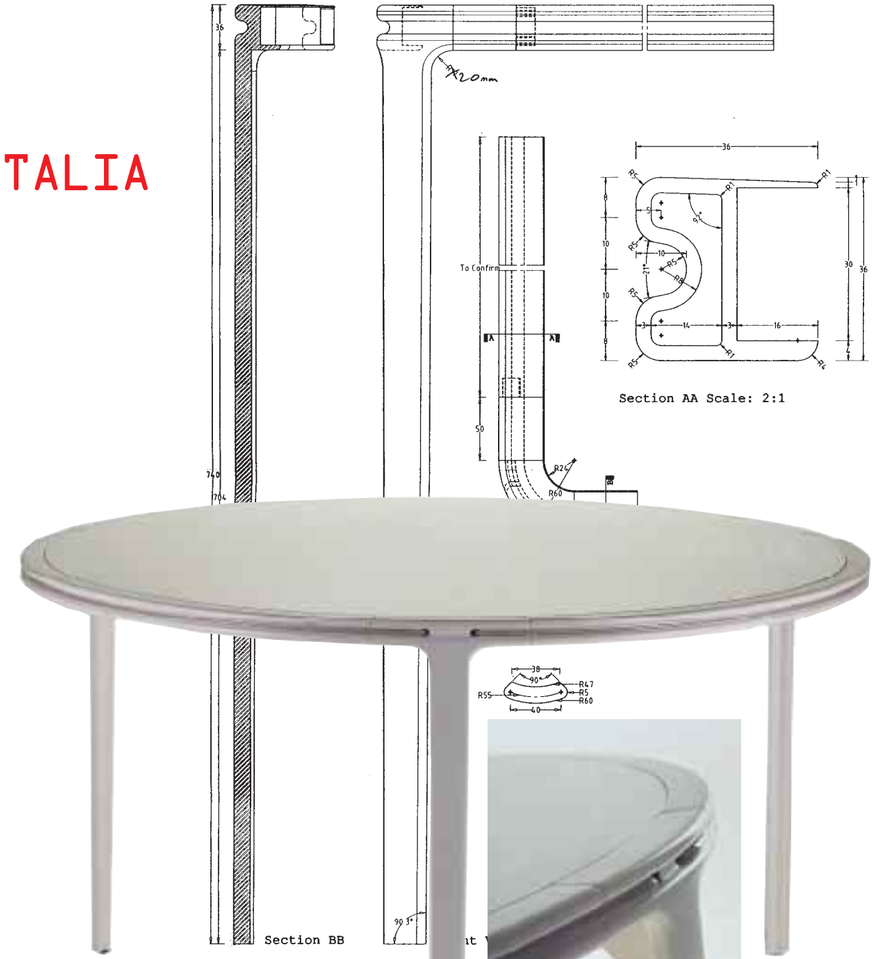
IN B&B ITALIA

Marc Newson
Tavolo Io

Sembra ovvio affermare che un oggetto che si smonta è un oggetto costruito per parti. Non altrettanto ovvio è il modo in cui i singoli componenti sono tenuti insieme. Nel tavolo «Io» (inizialmente chiamato Knock-Down Table) il 'collante' che rende solidali tra loro i vari pezzi è rappresentato da una singola corda elastica, in acciaio inox rivestito in vinile, alloggiata in un incavo scavato nella fascia in materiale plastico che fa da bordo al tavolo. La fascia si forma incastrando tra loro gli elementi che raccordano le gambe (in acciaio annegato in materiale plastico rigido), le cui sommità si presentano come capitelli a due bracci, più o meno curvati in funzione della forma di tavolo che si vuole ottenere (rotondo, rettangolare, trapezoidale). A sua volta la fascia accoglie il piano in MDF. La rigidità dell'intera struttura dipende dunque da diverse dinamiche, ricondotte alla staticità attraverso la messa in tensione del cavo che circonda la fascia. Tutti i pezzi sono intercambiabili, così come lo sono i colori e i materiali dei piani. Un progetto 'risoluto', di cui si intuisce la forza anche se l'ingegnerizzazione del prodotto non è ancora ultimata. (M.C.T.).

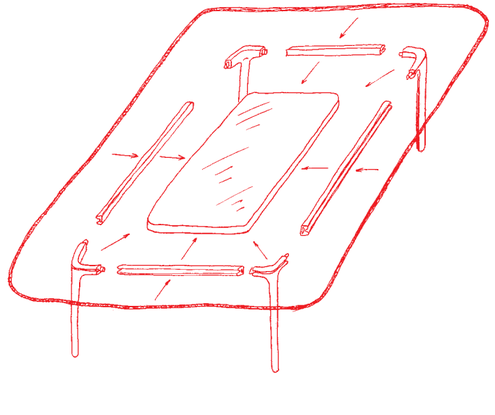
Table Io

It seems obvious that a dismountable object is one made from parts. The way the single components are united is not equally obvious. In the «Io» table (initially called Knock-Down Table) the 'bond' that holds the various pieces together is just one elastic cable. In vinyl-sheathed stainless steel, it is housed in a notch cut into the plastic strip forming the edge of the table. The strip is created by joining the elements linking the legs, which are of steel embedded in rigid plastic. Their tops are like two-armed capitals, which are more or less bent, depending on the shape of the table wanted (round, rectangular or trapezoidal). The strip houses the MDF top. So the stiffness of the whole structure depends on various dynamic factors, which are stabilized by the taut cable enclosing the strip. All the parts are interchangeable and one can have any combination of colors and top materials. This is a 'resolute' design whose strength can be discerned, although the product's engineering is not yet completed. (M.C.T.)



La struttura è in acciaio annegato in materiale plastico rigido; il bordo è in materiale plastico. Piano in MDF verniciato satinato opaco come le gambe e il bordo, ma disponibile anche in altri colori. Il tirante di unione che circonda la fascia è in acciaio inox rivestito in vinile. Dimensioni:diametro cm 130x72h.

The structure is in steel drowned in rigid plastic; the edge is plastic. The top is in opaque satin-finish painted MDF, like the legs and edge, which are however also available in other colours. The tie-rod surrounding the fascia is in vinyl-coated stainless steel. Dimensions: diameter cm 130x72h.



B&B ITALIA

Spazio Ciovassino

Fuori dagli spazi istituzionali e affidandosi a un gruppo di progettisti diversi per provenienza e linguaggio, B&B Italia ha presentato una collezione che apre un nuovo capitolo nella storia dell'azienda. Uwe Fischer, James Irvine, Marc Newson, Thomas Sandell e Antonio Citterio (che ha firmato per l'occasione anche l'allestimento dello Spazio Ciovassino) hanno proposto seggiole, poltroncine, tavoli e complementi d'arredo che riflettono una concezione dell'abitare libera da rigide divisioni funzionali e spaziali. Casa e luoghi di lavoro procedono verso una progressiva contaminazione, così come gli oggetti che ne compongono l'arredo, tra i quali potrebbero figurare il tavolo «Zoom» e le sedie «Tama» disegnate da Uwe Fischer o le poltrone «637-98» di Antonio Citterio. (M.C.T.)

Spazio Ciovassino

Outside the Salone's official dominions, B&B Italia called in a team of designers whose origins and languages differed. The collection presented starts a fresh chapter in the firm's history. Uwe Fischer, James Irvine, Marc Newson, Thomas Sandell and Antonio Citterio conceived chairs, tables and furnishing accessories mirroring a special living concept. It is free from rigid functional and spatial divisions. The home and office are gradually becoming less distinct, as are the furnishings, such as Uwe Fischer's «Zoom» table and «Tama» chairs or the «637-98» armchairs by Antonio Citterio (the latter also designed the installation for taking the wraps off these pieces). (M.C.T.)

Dall'alto in basso: poltrona «637.98», design Antonio Citterio; sedie «Tama», design Uwe Fischer.

From top to bottom: «637.98» armchair, design Antonio Citterio; «Tama» chairs, design Uwe Fischer.

IN CASSINA

Philippe Starck
Miss C.O.C.O.

Serviva un'altra sedia di Philippe Starck? Forse sì se ha le caratteristiche del modello recentemente disegnato per Cassina. Le forme eleganti e razionali che contraddistinguono le sedie progettate da Starck a partire dagli anni Novanta – che hanno in «Lord Yo» (scocca in polipropilene e gambe in alluminio), 1994, e «Miss Trip» (in polipropilene e legno, smontabile), 1996, forse due degli esempi più significativi – trovano ora un'ulteriore declinazione in «Miss C.O.C.O.», un modello che il progettista non esita a definire sexy. Quali sono in realtà i tratti salienti di questa seggiola? Gambe sottili, schiena ben proporzionata segnata dalle due baionette che sorreggono lo schienale in modo flessibile, sedile accogliente, profilo gradevole e infine leggerezza, grazie all'accorto abbinamento dei materiali: la struttura è infatti realizzata in alluminio pressofuso, mentre sedile e schienale sono in materiale plastico o in Maderon™. La sedia risulta comoda. Che in più sia pure pieghevole costituisce una vera sorpresa. Anche il modo in cui avviene la trasformazione è molto personale: sollevato il sedile, staccandolo dalle gambe anteriori sulle quali è incastrato, si fanno ruotare le gambe anteriori, una di 90° e l'altra di 270°, e il gioco è fatto. (M.C.T.)

Miss C.O.C.O.

Was there any need for another Philippe Starck chair? Maybe yes, if it has the characteristics of the model recently designed for Cassina. The elegant and rational forms that distinguish the chairs designed by Starck since the early '90s – of which «Lord Yo» [polypropylene body and aluminium legs), 1994, and «Miss Trip» (in polypropylene and wood, folding), 1996, are perhaps two of the most significant examples – are now taken further with «Miss C.O.C.O.», a model which the designer does not hesitate to describe as sexy. So what are the salient features of this chair? Thin legs, a well-proportioned back marked by two bayonets flexibly supporting the backrest; a welcoming seat, pleasant profile and finally, a lightness created by the shrewd matching of materials: the frame is in fact made of diecast aluminium, while the seat and backrest are in plastic or Maderon™. It is a comfortable chair. That it can be folded, too, is truly surprising. The way in which the transformation happens is also distinctly personal. After lifting the seat and detaching it from the front legs to which it is jointed, all you have to do is turn the legs, one by 90° and the other by 270°. (M.C.T.)

Sedia e poltroncina realizzate in alluminio pressofuso per la struttura e materiale plastico e Maderon™ per sedile e schienale.

Chair and seat made of diecast aluminium for the frame and of plastic and Maderon™ for the seat and back.

CAPPELLINI

In alto: «Pyramid» e «Revolving Cabinet» di Shiro Kuramata.
In basso da sinistra: «Flying Carpet» di Ikka Suppanen; sedia e divanetto «Carta» di Shigeru Ban.

Top: «Pyramid» and «Revolving Cabinet» by Shiro Kuramata.
Bottom left: «Flying Carpet» by Ikka Suppanen; chair and small «Carta» sofa by Shigeru Ban.

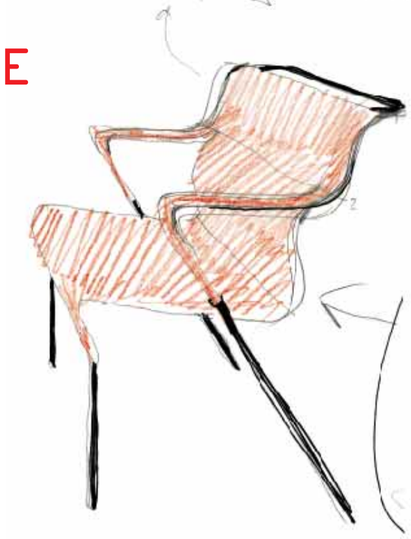
Via Statuto

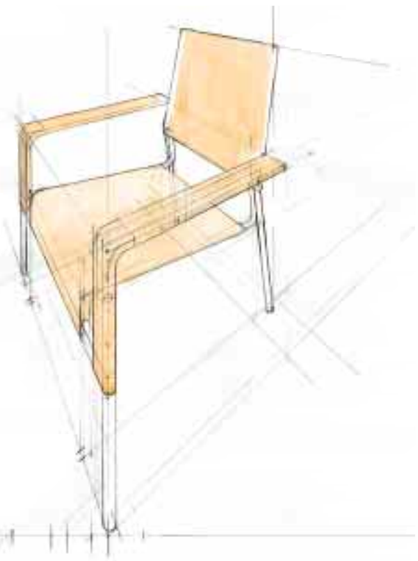
Anche quest'anno la vocazione 'internazionalista' di Cappellini mette a confronto nord e sud, occidente e oriente, maestri e giovani talenti, minimalismo e psichedelia, abbracciando in un sentire comune progetti nuovi e riedizioni, messe a punto e ulteriori declinazioni, tecnologie più domestiche con altre meno usuali, effetti naturali con lucori sintetici, materiali sinceri o coloratissimi. Tra questi: la collezione «Carta» di Shigeru Ban che sviluppa l'uso intensivo di tubi da imballaggio in cartone), le riedizioni di Shiro Kuramata in metacrilato trasparente e in colori acrilici lucidi, il sistema 'minimo' di imbottiti e di tavoli di Jasper Morrison, lo sgabello di Michael Young, il divano sospeso in feltro di Ilkka Suppanen, le lampade giganti di Marcel Wanders... (F.P.)

Via Statuto

This year again Cappellini's 'internationalist' vocation compares north and south, east and west, masters and young talents, minimalism and psychedelics, bringing together new projects and remakes, developments and further declensions, more domestic technologies and others less usual, natural effects with synthetic splendours, sincere or brightly coloured materials… Among these: Shigeru Ban's «Paper» collection (developing the intensive use of cardboard packaging tubes),Shiro Kuramata remakes in transparent methacrylate and shiny acrylic colours, Jasper Morrison's 'minimal' system of upholstereds and tables, stool by Michael Young,suspended felt sofa by Ilkka Suppanen, giant lamps by Marcel Wanders… (F.P.)

IN DRIADE





Lluis Clotet
Sedute Médula

Lluis Clotet è uno dei talenti meno sfruttati nel panorama internazionale del design. Assieme a Oscar Tusquets ha realizzato alcuni degli oggetti di design più ingegnosi e intelligenti degli anni Settanta in Spagna. Anche se la sua carriera professionale di architetto gli ha lasciato poco tempo per il design. Il suo processo creativo è lento, reiterativo, particolareggiato.
Clotet non ha mai fretta, non è mai ansioso, non cerca di sorprendere né di innovare, ma solo di suonare la sveglia. La presente collezione di sedili e il tavolino battezzato «Médula» ci riportano ai tempi passati. Si tratta di un onesto esercizio di rivisitazione delle strutture in tubo delle avanguardie, mettendo però in evidenza il passare del tempo, aggiungendo eleganza, controllo del processo costruttivo e delicatezza nelle sottili curvature e proporzioni che l'occhio vede appena, ma che la mente e il corpo percepiscono e apprezzano. (J.C.)

Seating system Médula

Lluis Clotet is one of the least exploited talents in the international design world. He and Oscar Tusquets made some of the smartest, most ingenious industrial design artifacts of the 1970s in Spain. This is true, although his architect's career has left him little time for design. Clotet's creative process is slow, reiterative and detailed. He never is rushed or anxious, he does not try to surprise or pioneer. He only wants to wake people up. The current collection of seats and the «Médula» table takes us back to the past. These designs are honest reinterpretations of the early Modernist tube frames, but the passing of time is highlighted, by adding elegance. Also, the manufacturing process is controlled and the subtle curves and proportions that you can hardly see are delicate; the mind and body perceive and appreciate them. (J.C.)

La serie comprende sedia, panca, poltrona e sgabello con struttura in tubolare in acciaio verniciato color beige; scocca, braccioli e sedute sono rivestiti in midollino naturale.

The range includes a chair, bench, armchair and stool with beige painted tubular steel frame; body, armrests and set faced in natural pith.

OFF OFF OFF OFF OFF OFF OFF OFF OFF OFF OFF OFF

DE PADOVA

Corso Venezia

Servendosi di una manciata di «Sciangai» giganti, Ferruccio Laviani ha allestito una scenografia di grande effetto per una tappa obbligata nei percorsi milanesi del "fuori Salone": il negozio De Padova. Senza intralciare la visione dell'interno, i bastoni colorati in verde acido sospesi tra il piano terra e l'ammezzato hanno segnalato e contornato le nuove proposte, tra le quali si annoverano il sistema di divani «Palestro» e le poltroncine «Pollack», entrambi disegnati da Vico Magistretti, nonché «Mouse», carrelli portacomputer progettati da Marco Zanuso jr. Niente è più effimero delle vetrine; quelle De Padova permettono di penetrare in una concezione della casa che, anche quando gioca, non perde mai di eleganza. (M.C.T.)

Corso Venezia

Utilizing a handful of gigantic pick-up-sticks, Ferruccio Laviani designed a very effective set for a don't-miss-it stop along your trip through Milan's fringe events: the De Padova shop. Without hindering the view inside, the acid-green sticks suspended between the ground floor and the mezzanine pointed out and surrounded the new offerings. They included Vico Magistretti's «Palestro» sofa system and «Pollack» chairs, plus the «Mouse» computer tables designed by Marco Zanuso Jr. Nothing is more ephemeral than shop windows. Even when they are playful, De Padova's allow you to penetrate a conception of the home that always is elegant. (M.C.T.)

In alto: carrello porta-computer «Mouse», design Marco Zanuso jr.
In basso: divani «Palestro», design Vivo Magistretti.

Top: «Mouse» computer-trolley, design Marco Zanuso jr. Bottom: «Palestro» sofas, design Vico Magistretti.

IN FIAM

Collezione di specchi da terra e da parete incorniciati da quattro elementi in cristallo curvato da 6 mm argentato. La cornice può essere decorata con incisioni o realizzata in vetro colorato. Gli specchi sono variamente attrezzabili: possono avere una lampada alogena, un portafiore, quattro ganci appendiabiti, un portacandela o una serie di cinque mensole in cristallo float da 10 mm.

Collection of floor and wall mirrors framed by four silvered 6-mm curved glass elements. The frame can be decorated with engravings or made of coloured glass. The mirrors are variously equipped: with a halogen lamp, a flower-holder, four coat-hangers, a candle-stick or a set of five 10-mm float glass shelves.

Philippe Starck
Specchi Caadre

Ci si stanca di ripeterlo, ma è giusto farlo: Starck non sbaglia mai. Vale a dire, tutte le volte che si tratta di intervenire su tipologie tradizionali portando un segno di modernità, egli è un dio. Questa volta è toccato agli specchi e l'operazione è stata simile ad altri interventi, la semplificazione attraverso la rotondità con un tocco di utilitarismo. Si tratta di un grande specchio incorniciato da quattro elementi di vetro curvato e argentato. In questo modo sparisce la demarcazione tra specchio e cornice, tra utilità e decorazione, e tutto si fonde in un *continuum*. E per conferire maggior leggerezza, Starck propone che lo specchio si appoggi direttamente in terra e sulla parete: l'inclinazione che ne risulta rompe la serietà del design. La possibilità di incorporare una luce, una candela, una brocca o un gancio, nonostante l'apparenza funzionale costituisce l'abituale firma decorativa dell'autore. (J.C.)

Caadre mirrors

One gets tired of repeating the same thing, but it is right to do so. Starck never makes a mistake. That is, every time he approaches a traditional furniture type, modernizing it, he is godlike. This time he 'touched' mirrors and the result was similar to what the designer accomplished in the past: simplification through rounding off, with a bit of utilitarianism. This is a large mirror framed by four elements of curved, silvered glass. This eliminates the separation between the mirror and its frame, between utility and decoration. Everything fuses in a continuum. For greater lightness, Starck suggests standing the mirror directly on the floor and leaning it against the wall: the tilt caused fragments the seriousness of the design. Despite the functional appearance, the optional light, candle, pitcher or hook represent the creator's customary decorative imprint. (J.C.)

Philippe Starck con Achille Castiglioni in un momento della conferenza svoltasi in Triennale durante il Salone.

Philippe Starck and Achille Castiglioni at the Triennale conference held during the Furniture Fair.

DROOG

La decorazione imprescindibile

Dopo la fioritura decorativa degli anni Ottanta, è arrivata la distensione minimalista degli anni Novanta, ma la gente di Droog, dopo aver lanciato centinaia di oggetti 'spogli', finisce per rendersi conto che è impossibile non decorare. Perciò ha intitolato il manifesto di quest'anno "The inevitable ornament" (La decorazione imprescindibile). Questo però non senza un po' di coscienza sporca: "La decorazione non emerge dall'epidermide del prodotto, non è un extra aggiunto, ma fa parte del concetto... ". Meno sorprese degli anni precedenti, ma sempre un eccellente livello creativo. (J.C.)

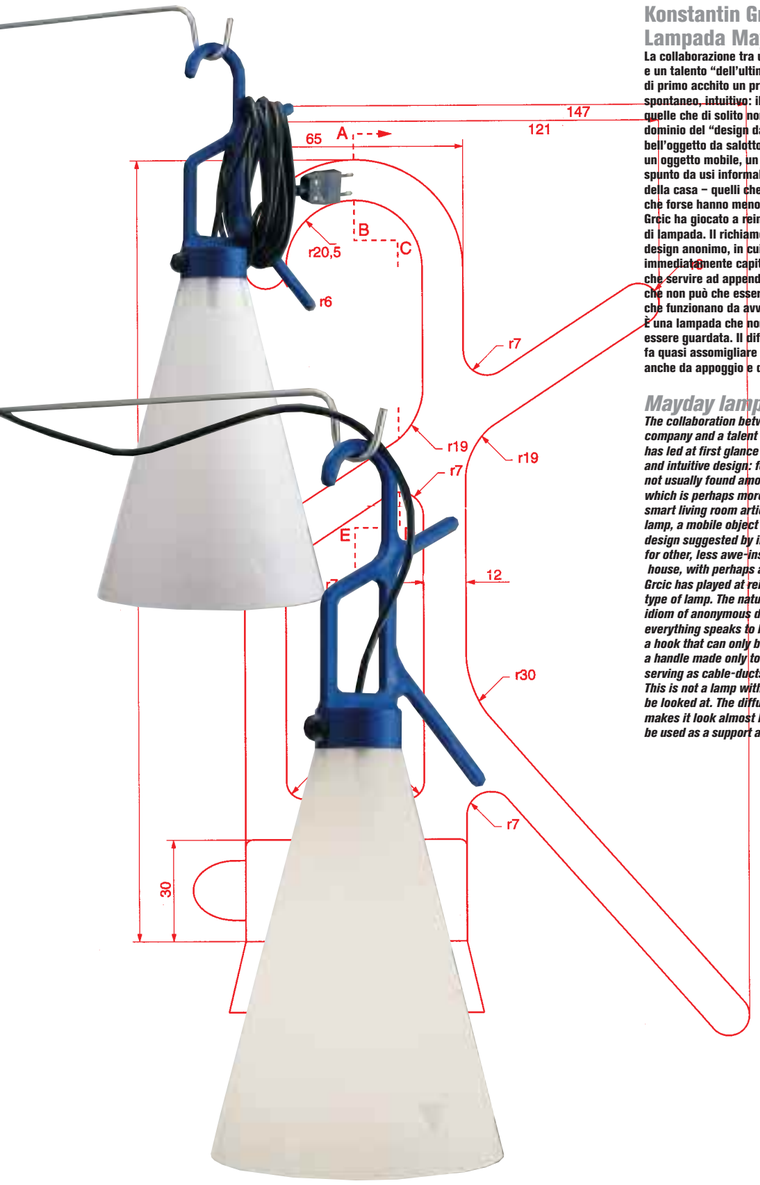
The Inevitable ornament

After decorations blossomed in the 1980s come the minimalist dimension of the 1990s. But Droog's people, after having launched hundreds of 'bare' objects, end up by realizing that it is impossible not to decorate. Thus this year's manifesto is called "The Inevitable Ornament". They do have, however, a somewhat guilty conscience. "Decoration does not emerge from the skin of the product, it is not an extra tacked on: it belongs to the concept... ". There were fewer surprises than previously, but the creativity is still excellent. (J.C.)

In alto: «Butter stools», design Frank Tjepkema (foto Marsel Loermans).
In basso da sinistra: «Cow chair», design Niels van Eijk; «Condensation bowls», design Arnout Visser; «Optic glass», design Arnout Visser (foto Hans van der Mars).

Top: «Butter stools», designed by Frank Tjepkema (photo by Marsel Loermans).
Bottom from left: «Cow chair», design Niels van Eijk; «Condensation bowls», design Arnout Visser; «Optic glass», design Arnout Visser (photo by Hans van der Mars).

IN FLOS



Konstantin Grcic
Lampada Mayday

La collaborazione tra un'impresa 'illuminata' e un talento "dell'ultima generazione" ha prodotto di primo acchito un progetto informale, spontaneo, intuitivo: il disegno di una lampada di quelle che di solito non appartengono al dominio del "design da Salone", forse più incline al bell'oggetto da salotto. Una lampada informale, un oggetto mobile, un progetto chiaro che prende spunto da usi informali. Pensata per quei luoghi della casa – quelli che mettono meno soggezione – che forse hanno meno bisogno di rappresentazioni. Grcic ha giocato a reinventare un diverso tipo di lampada. Il richiamo naturale è al linguaggio del design anonimo, in cui tutto parla per essere immediatamente capito: un gancio che non può che servire ad appendere, una maniglia che non può che essere presa, due braccia che funzionano da avvolgicavo... È una lampada che non ha un verso 'giusto' da cui essere guardata. Il diffusore (il cono che la fa quasi assomigliare d un megafono) può servire anche da appoggio e da protezione dagli urti. (F.P.)

Mayday lamp

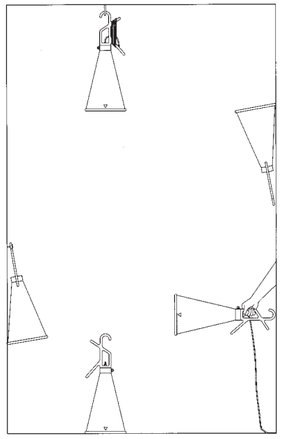
The collaboration between an 'enlightened' company and a talent from the "latest generation" has led at first glance to an informal, spontaneous and intuitive design: for a lamp of a kind not usually found among "Furniture Show design", which is perhaps more inclined towards the smart living room article. Here instead is a casual lamp, a mobile object and straightforward design suggested by informal uses. It is conceived for other, less awe-inspiring parts of the house, with perhaps a lesser need to impress. Grcic has played at reinventing a different type of lamp. The natural reference here is to an idiom of anonymous design, where everything speaks to be immediately understood: a hook that can only be used for hanging, a handle made only to be gripped, and two arms serving as cable-ducts... This is not a lamp with a 'right' side from which to be looked at. The diffuser (the cone that makes it look almost like a megaphone) can also be used as a support and for shock-resistance. (F.P.)

Achille Castiglioni
Lampada Diabolo

Una soluzione elegantissima a un problema semplice: nascondere il meccanismo del saliscendi. Tutto quello che non serve vedere viene celato in un cono che rimane fisso al soffitto come una stalattite dell'era glaciale, astratta nella sua geometria lucida e chiara. Dalla punta, come un satellite in esplorazione lunare si stacca il cono del diffusore per sondare effetti di luce dosati in base all'altezza. Il cavo che allunga e accorcia la distanza tra i due coni crea percezioni illusionistiche nella geometria reciproca dei solidi con effetti di sapore 'programmato'. Come al solito sorprende il tocco leggero "alla Castiglioni" che con mano sicura dimostra metodicamente le ineusaribili risorse di quello che sta sotto il naso di tutti. (F.P.)

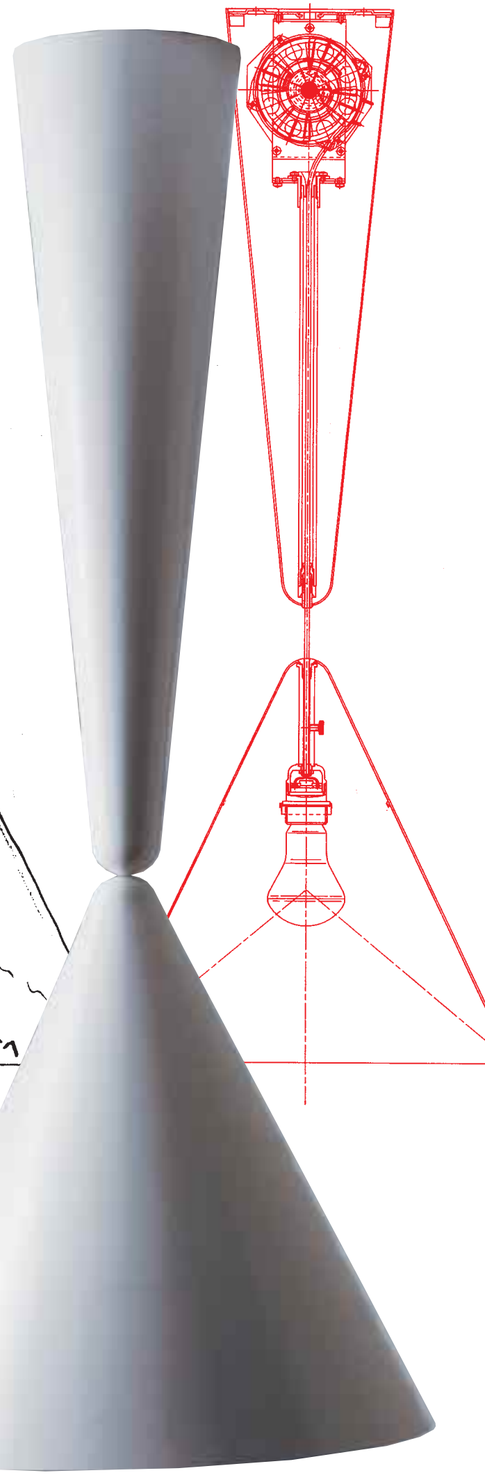
Diabolo lamp

An engagingly elegant solution to a simple problem: how to hide the up-down mechanism. Everything that doesn't have to be seen is concealed in a cone, which is clamped to the ceiling like a stalactite from the Ice Age, abstract in its lucid, clear geometry. From its tip, like a satellite exploring the Moon, the cone detaches itself from the diffuser to probe effects of light measured on the basis of height. The cable, by lengthening and shortening the distance between the two cones, creates illusionary perceptions in a reciprocal geometry of solids and 'programmed' effects. As usual, one is surprised by the light 'Castiglioni' touch. With a sure hand, he methodically demonstrates the inexhaustible resources of what is right in front of our noses. (F.P.)

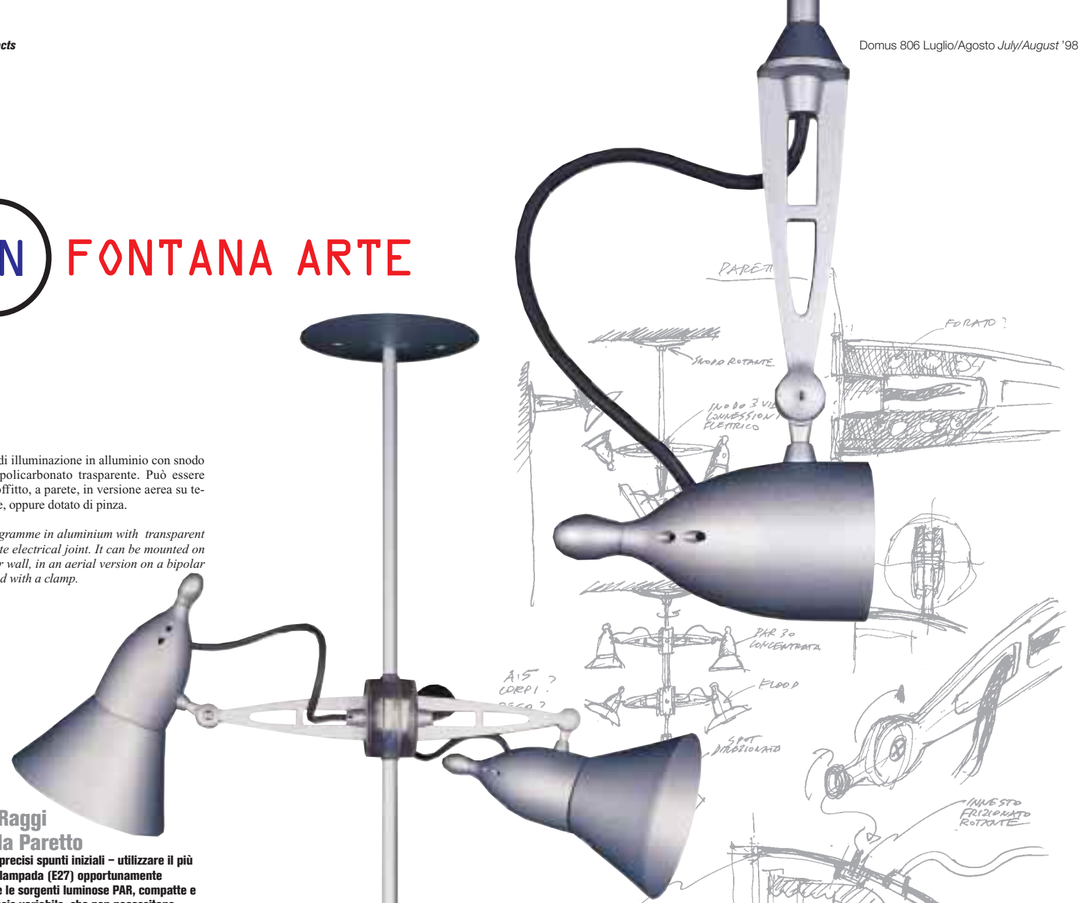


Pagina accanto: la lampada di Grcic; è realizzata in materiale plastico color arancio o grigio chiaro, può essere appesa al muro o appoggiata a terra.
In questa pagina: la lampada a sospensione di Castiglioni; è disponibile in bianco o alluminio. Il rosone è alto cm 56, il diffusore cm 38.

Facing page: the lamp by Grcic is made of orange or pale grey plastic and can be hung from the wall or placed on the floor.
On this page: the suspension lamp by Castiglioni comes in white or aluminium. The rosette is 56 cm high, the diffuser 38.



IN FONTANA ARTE



Programma di illuminazione in alluminio con snodo elettrico in policarbonato trasparente. Può essere montato a soffitto, a parete, in versione aerea su testata bipolare, oppure dotato di pinza.

Lighting programme in aluminium with transparent polycarbonate electrical joint. It can be mounted on the ceiling or wall, in an aerial version on a bipolar head, or fitted with a clamp.

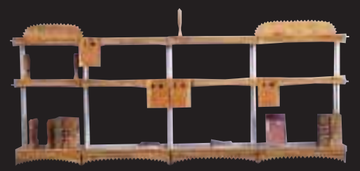
Franco Raggi
Lampada Paretto

Partendo da precisi spunti iniziali – utilizzare il più diffuso portalampada (E27) opportunamente 'carrozzato' e le sorgenti luminose PAR, compatte e potenti, a fascio variabile, che non necessitano di trasformatori – Franco Raggi ha elaborato Paretto, un programma di illuminazione concepito come un sistema di aspetto e di uso tecnico, che sviluppa una serie di apparecchi con prestazioni illuminotecniche diverse, da usare singolarmente o aggregati. Con opportuni giunti, bracci, snodi, due o tre lampade possono infatti essere collegate intorno a un unico punto di alimentazione, permettendo, a parità di complessità di impianto, una maggiore articolazione delle possibilità di illuminazione. Oltre alle lampade PAR, il sistema impiega anche altre sorgenti luminose adatte al portalampada E27 (per esempio le fluorescenti compatte); per queste varianti sono previste parabole specifiche con alte rese luminose. Tranne lo snodo elettrico in policarbonato trasparente, tutti i componenti di sistema sono in alluminio; gli apparecchi si montano a soffitto e a parete oppure in versione aerea su testata bipolare; è disponibile anche un modello dotato di pinza da fissare dovunque sia utile. Come dice Raggi, Paretto "essendo fatto di pezzi non ha un aspetto definitivo, ma questo può non essere un difetto". (M.C.T.)

Paretto lamp

Some specific ideas acted as points of departure for Paretto. Franco Raggi utilized the most common lamp-socket (E27) which he suitably 'clad', and the PAR light sources, which are compact and powerful, with adjustable beams. Also, they do not demand transformers. Paretto is conceived as a technical and visually appealing commercial lighting system offering diverse features. The lamps can be employed individually or in groups. In fact, thanks to joints and arms, two or three lamps can be connected to a single power outlet. This means greater lighting potential from given wiring. Besides the PAR lamps, the system also uses other light sources suitable for the E27 lamp-socket (such as compact fluorescent bulbs). Special high-efficiency shades are envisioned for these models.
All the parts are in aluminum, except for the clear polycarbonate electrical joint. The fixtures can be wall or ceiling mounted; there also is an aerial version with a twin head, not to mention a clamp type that fastens anywhere you need. As Raggi puts it, "Since Paretto is made of components it doesn't have a definitive appearance; but this may not be a shortcoming". (M.C.T.)

CONNECTING



Netherlands Design Institute

Curata da Peik Suyling questa ricerca sostenuta dal Netherlands Design Institute ha il merito di porre la questione sostanziale del design come mezzo per affrontare le trasformazioni in atto nell'ambiente abitato dall'uomo. Il confronto diretto tra immagine industriale (perché moderna) e pratica manuale (perché antica) si è cercato affidando direttamente alcune strutture, frutto della produzione industriale più avanzata, alle mani sapienti di artigiani dislocati agli angoli opposti della terra. Il loro compito è stato quello di aggiungere la 'carne' a uno 'scheletro' che deve esser parso loro troppo asettico e senza vita. In questo modo sono state messe una di fronte all'altra la pratica del lavoro artigianale -- con la sua memoria e i suoi rituali – e il linguaggio dell'industria alla continua ricerca dell'innovazione attraverso l'avanzamento tecnologico. (F.P.)

Netherlands Design Institute

Directed by Peik Suyling, this research, backed by the Netherlands Design Institute, has the merit of posing the substantial issue of design as a means of tackling the transformations in progress in man's inhabited environment. The direct comparison between an industrial image (being modern) and a practical one (being classical) was sought by directly entrusting certain structures, resulting from the most advanced industrial production, to the skilled hands of craftsmen scattered across the globe. The task of these artisans was to add 'flesh' to 'bones' which must have seemed to them too aseptic and lifeless. In this way the practice of craftsmanship – with its memory and rituals – is confronted with the language of industry and its ceaseless search for innovation through technological progress. (F.P.)

In alto da sinistra: quattro pezzi ricamati indiani; elemento indiano in legno intarsiato.
In basso: contenitore indiano con cesto marocchino in metallo.

Top from left: four Indian embroidered pieces; Indian element with laid wood.
Bottom: Indian container with metal Moroccan basket.

OFF LUISA DELLE PIANE

Gaetano Pesce

La resina si riconferma essere la firma 'materiale' di Pesce nella mostra "Pelli industriali" il cui 'cuore' sono disegni monumentali montati a muro fatti appunto di resina lucida e flessibile (di qui la definizione 'pelli'). Dieci i soggetti esposti, ognuno dei quali è la rappresentazione grafica di un progetto di Pesce (nuovi oggetti di design e opere di architettura eseguiti nel corso di vent'anni) ma al tempo stesso anche un test sulle proprietà del materiale che sarà poi usato per realizzarlo. Le 'pelli', utilizzate come carta per disegnare, da oggetto diventano il soggetto del progetto. (L.M.)

Gaetano Pesce

Resin is confirmed as Pesce's 'material' signature at the exhibition of "industrial hides", the 'heart' of which are monumental wall-mounted designs made, in fact, of polished and flexible resin (hence the definition 'hides'). There are ten subjects on view, each of which is the graphic representation of a project by Pesce (new objects of design and works of architecture executed over the past twenty years), but at the same time also a test of the properties of the material to be used in their making. The 'hides', used as drawing paper, are converted from the object into the subject of the design. ((L.M.)

Dall'alto: *Lo Strumento di Sopravvivenza n°2* e *Cross Shelf*.

From top: Survival Tool no. 2 *and* Cross Shelf.

IN HELLER

Mario Bellini
The Bellini Chair

Fa piacere ritrovare Mario Bellini designer e per di più impegnato nel progetto di una seduta, campo nel quale ha lasciato tracce indelebili. Basti ricordare «Le Bambole» (1972), poltrone in schiuma di poliuretano, la seggiola «Cab» (1976), con struttura in metallo interamente rivestita in cuoio o «Figura» (1985), poltrona per ufficio dotata dei più sofisticati accorgimenti tecnici. Progetti con una forte personalità, inconfondibili.
In questa sedia disegnata per l'amico Alan J. Heller – personaggio che meriterebbe di essere maggiormente conosciuto per la crociata che lo vede impegnato da oltre venticinque anni nella produzione di oggetti in plastica di ottimo design, in vendita a prezzi popolari – materia e struttura sono una cosa sola, senza sovrapposizioni o ibridazioni, come una scultura che nasce per fusione all'interno di uno stampo attentamente progettato e realizzato. Ciò che viene fuso non è bronzo, ma un composito a base di polimero e fibra di vetro, colorato in pasta. La forma si spiega da sola e un test di utilizzo ne prova la validità. Sembra poco?
«The Bellini Chair» è una sedia senza problemi, da usare in casa, in ufficio, all'aperto; si sposta facilmente (pesa 3,4 kg) e all'occorrenza si impila. Avrà un costo da sedia comune, senza pretese, anonima. Per un progettista riteniamo sia il migliore dei complimenti. (M.C.T.)

The Bellini Chair

It is a pleasure to rediscover Mario Bellini the designer; in a field moreover – that of chairs – in which he has already left indelible traces. One need only recall his polyurethane foam armchairs, «Le Bambole» (1972), or the «Cab» chair (1976), with its metal frame entirely clad in leather, or again, «Figura» (1985), an office chair equipped with the most sophisticated technical devices. All these designs bear the hallmark of a strong and unmistakable personality.
This latest chair was designed for his friend Alan J. Heller, a man who deserves to be better known for the crusade that has pledged him for over 25 years to the making of plastic objects of excellent design, sold at popular prices. In the Bellini, material and structure are all one. With no overlapping or hybridization, it is like a sculpture cast in the finest mould. Except that the casting is not in bronze, but in a composite of polymer and fiber glass, coloured in the paste. The shape of the chair is self-explanatory, and sitting is believing. «The Bellini Chair» is a no-problem chair, for use at home, in the office, outdoors. It can be moved with ease (it weighs 3.4 kg) and stacked if necessary. It will cost the price of an ordinary, unpretentious, anonymous chair. And for a designer we believe that is the best of compliments. (M.C.T.)

Sedia impilabile realizzata con un polimero in fibra di vetro e disponibile in sei colori.

Stackable chair made with fiber glass polymer and available in six colours.

GALLERIA SPATIA

Dall'alto: libreria «Phantom», design Gigi Rigamonti e Carlo Alessi; contenitore a giorno «Turn, Turn», design Carlo Alessi; mobiletti «Top Top» , design Pascal Bauer.

From top: «Phantom» bookcase, design Gigi Rigamonti and Carlo Alessi; «Turn,Turn» open cabinet, design Carlo Alessi; «Top Top» cabinets, design Pascal Bauer.

Sturm und Plastic

Se nel nome "Sturm und Plastic" richiama tempesta e impeto passionale, l'allestimento della Galleria Spatia ricorda piuttosto *Il Giardino dei Ciliegi* nell'edizione di Giorgio Strelher. In comune, la presenza eterea di una schiera di alberi, la cui esistenza viene annunciata all'esterno da un albero solitario. La poesia dell'allestimento teatrale si traduce in un'essenza algida luminossima; gli oggetti "Sturm und Plastic" sono realizzati in una plastica trasparente. Ogni pezzo sembra essere stato scolpito in un blocco di ghiaccio o, anzi, il prodotto di un processo di congelamento; se l'acqua si tramuta in ghiaccio, racchiudendo all'interno irregolari bolle d'aria che rendono ogni elemento diverso e unico, così la plastica. Arredi prodotti con un procedimento seriale, contengono un principio di unicità. Partecipano al progetto: Carlo Alessi, Pascal Bauer, Studio Ra.Ri., Simone Micheli, Gigi Rigamonti e Daniele Usai. (L.B.)

Sturm und Plastic

If the name "Sturm und Plastic" suggest storms and passion, the arrangement of the Galleria Spatia is more redolent of Giorgio Strehler's The Cherry Orchard. What they do share is an ethereal row of trees, whose presence is heralded on the outside by a solitary tree. The poetry of theatre is translated into a brightly icy essence; the "Sturm und Plastic" objects being made of transparent plastic. Each item seems to have been carved out of a block of ice or, rather, to be the product of freezing. If water turns to ice, with bubbles trapped in it that make every element different and unique, then so does plastic. Though made with a serial process, these things contain a principle of uniqueness.
Participating in the project are: Carlo Alessi, Pascal Bauer, Studio Ra.Ri., Simone Micheli, Gigi Rigamonti and Daniele Usai (L.B.)

OFF SPAZIO CONSOLO

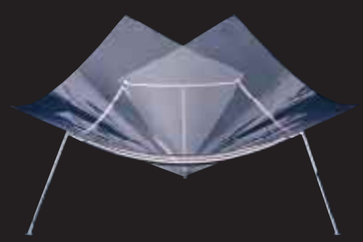
Brasil Faz Design 1998

Terza edizione del concorso brasiliano, che sancisce un gemellaggio tra Milano e San Paolo e ha 'disturbato' l'esistenza tranquilla dello Spazio Consolo. Patrocinata dalla Faculdade de Belas Artes di San Paolo e da Tak & Stack, la mostra ha un grande merito: la marcata 'brasilianidade' che scaturisce dall'allestimento e dagli oggetti. Una 'brasilianità che emerge nella scelta dei materiali; esuli da momenti di sofisticazione, riciclabili e 'autentici', riflettono i bisogni di un'utenza reale. (L.B.)

Brasil Faz Design 1998

The third Brazilian competition, Brasil Faz Design 1998, confirmed the pairing of Milan and Sao Paolo while 'disturbing' the peaceful life of the Spazio Consolo. Endorsed by the Sao Paolo Faculdade de Belas Artes and Tak & Stack, the show was impressive for one thing: the marked *brasiliianidade* evinced by the installation and the artifacts. The Brazilianness is visible in the choice of the materials; unsophisticated, they are recyclable and 'authentic', mirroring the needs of real consumers. (L.B.)

Poltrona «Cone», design Fernando e Humberto Campana.
«Cone» armchair, design Fernando and Humberto Campana.



A destra: scorci della galleria. In primo piano «Clip-on Deprivation Chamber», 1996; a destra, vasca da bagno in poliestere con rubinetti placcati in oro, 1998; sul fondo, libreria modulare ed elementi d'arredo in poliestere.
In basso, da sinistra: «Outhouse», 1997, casetta per esterno in poliestere e legno; wc in poliestere; lavandini in poliestere, 1994.

Beside: views of the gallery. In the foreground, «Clip-on Deprivation Chamber», 1996; right, polyester bathtub with gold-coated taps, 1998; in the background, modular bookcase and polyester furnishing units.
Bottom. From left: «Outhouse», 1997, in polyester and wood; wc in polyester; basins in polyester, 1994.

Atelier Lieshout

Joep van Lieshout (Ravenstein, Olanda, 1963) non lavora in forma solitaria e non è un artista nel senso classico della parola. Piuttosto preferisce lavorare in gruppo e firmarsi sotto una definizione democratica: 'Atelier Lieshout'. Flos e la Galleria Gio' Marconi hanno reso possibile, per la prima volta a Milano, una mostra che nell'allestimento ha riassunto dieci anni di attività dell'"atelier' fondato da van Lieshout nel 1993. I pezzi in mostra non possono essere definiti pure opere d'arte, nel senso di un oggetto che si contempla in forma passiva. Si può interagire con le opere di Lieshout; per esempio, si può entrare negli «Skull», cellule in cui il "il proprietario può ritirarsi e separarsi dal mondo". In questo senso, Lieshout non definisce un netto confine tra arte, design e architettura, dedicandosi alla progettazione di complementi d'arredo per la casa e l'ufficio e alla realizzazione di case mobili. Lieshout affronta il processo creativo con una 'discreta' dose di ironia che emerge in opere come «The Pityfull One» (1996) o in «Sausages». Atelier Lieshout collabora dal 1994 con Rem Koolhaas, realizzando numerosi pezzi d'arredo e particolari elementi costruttivi; nel 1994, Lieshout ha lavorato agli arredi del Grand Palais di Lille. (L.B.)

Atelier Lieshout

Joep van Lieshout (b. Ravenstein, the Netherlands, 1963) does not work alone, nor is he a classic artist. Instead, he prefers working in a team and a democratic designation: 'Atelier Lieshout'. A first for Milan, Flos and the Galleria Giò Marconi allowed an exhibition to be held of ten years of the Atelier's works. It was established by van Lieshout in 1993. The pieces on view could not be called pure works of art, in the sense of an object one contemplates passively. You can interact with Lieshout's works. For instance, it is possible to enter the «Skull», a cell in which "the owner can retreat and separate him or herself from the world". So Lieshout does not draw a clear border between art, design and architecture; he devotes himself to designing home and office furnishing accessories and making mobile homes. Lieshout tackles the creative process with a 'fair' amount of irony that comes out in works like «The Pityfull One» (1996) or «Sausages». Since 1994 Atelier Lieshout has worked with Rem Koolhaas, creating numerous pieces of furniture and special constructional elements. In 1994 Lieshout worked on the furnishings of Lille's Grand Palais. (L.B.)

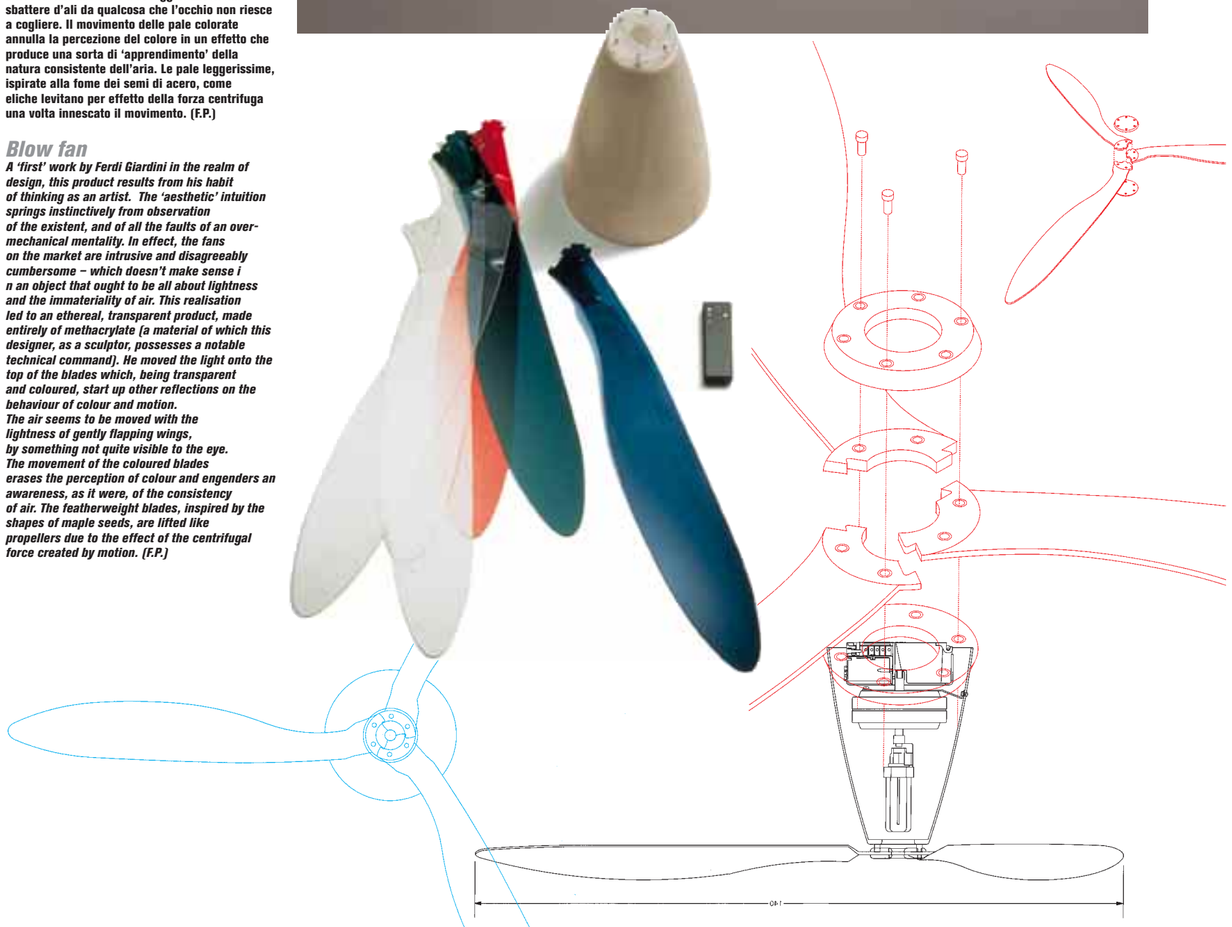
IN LUCEPLAN

Ventilatore con pale flessibili e trasparenti alla luce (di diversi colori o bianche), a tre velocità regolabili; è predisposto per una lampadina fluorescente compatta 26W Gx24d-3 o per un'alogena max 150W E27. Può essere comandato dalla parete, dall'interruttore sospeso o dal telecomando.

Fan with flexible and translucent blades (in various colours or white) and adjustable speeds. Takes a 26W Gx24d-3 compact fluorescent bulb or a 150W max E 27 halogen. Is governable from the wall or a hanging switch or by remote control.

Ferdi Giardini
Ventilatore Blow

Opera 'prima' nel design di Ferdi Giardini, questo progetto è il frutto dell'abitudine a pensare da artista dell'autore. L'intuizione 'estetica' dell'oggetto nasce istintivamente dall'osservazione di quello che esiste e mostra tutti i difetti di un modo di vedere troppo meccanico. In effetti i ventilatori in commercio sono oggetti intrusivi, mostrano un ingombro ottico fastidioso, incomprensibile per un oggetto che ha a che fare con la leggerezza e l'immaterialità dell'aria. Da qui prende forma un oggetto etereo, trasparente, tutto in metacrilato (materia di cui l'autore, da scultore, ha una notevole padronanza tecnica). La luce viene spostata al di sopra delle pale che essendo trasparenti e colorate mettono in modo altre riflessioni sul comportamento del colore e sul movimento. L'aria risulta mossa con la leggerezza di uno sbattere d'ali da qualcosa che l'occhio non riesce a cogliere. Il movimento delle pale colorate annulla la percezione del colore in un effetto che produce una sorta di 'apprendimento' della natura consistente dell'aria. Le pale leggerissime, ispirate alla fome dei semi di acero, come eliche levitano per effetto della forza centrifuga una volta innescato il movimento. (F.P.)



Blow fan

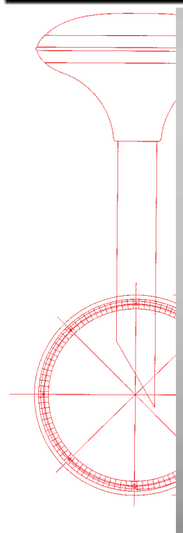
A 'first' work by Ferdi Giardini in the realm of design, this product results from his habit of thinking as an artist. The 'aesthetic' intuition springs instinctively from observation of the existent, and of all the faults of an over-mechanical mentality. In effect, the fans on the market are intrusive and disagreeably cumbersome – which doesn't make sense i n an object that ought to be all about lightness and the immateriality of air. This realisation led to an ethereal, transparent product, made entirely of methacrylate (a material of which this designer, as a sculptor, possesses a notable technical command). He moved the light onto the top of the blades which, being transparent and coloured, start up other reflections on the behaviour of colour and motion. The air seems to be moved with the lightness of gently flapping wings, by something not quite visible to the eye. The movement of the coloured blades erases the perception of colour and engenders an awareness, as it were, of the consistency of air. The featherweight blades, inspired by the shapes of maple seeds, are lifted like propellers due to the effect of the centrifugal force created by motion. (F.P.)

Ross Lovegrove
Lampade Pod Lens, Solar Bud

Ross Lovegrove si misura con un sistema di lampade da esterno in cui il tema è più direttamente ispirato alla luce naturale, all'aria aperta, al contrasto tra luci e ombre che attraversa i colori e le sfumature delle penombre, dei mezzitoni, dei bagliori al tramonto... Un'occasione per mettere a confronto diretto le sue linee sinuose, i suoi disegni 'organici' e sensuali con la matrice originale della propria ispirazione linguistica. Per il sistema «Pod Lens» il pretesto è l'idea di un baccello colorato (il diffusore) che si appende tra gli alberi o si pianta nel terreno in cima a un'asta colorata, secondo un'idea che non dà il senso di una presenza prepotente, o asetticamente tecnologica. I baccelli suggeriscono un mimetismo divertito e allegro; appostati tra i rami ne approfittano per gettare ombre colorate tra le fronde degli alberi. Il diffusore-baccello adotta la tecnica collaudata dei catarifrangenti dei fari delle automobili; in policarbonato stampato a iniezione ha sovrastampate le pareti ricoperte di prismi per produrre effetti di luce variati e direzionati. «Solar Bud» è una piccola lampada 'direzionale' per segnare con un'alone di luce un percorso altrimenti indecrifabile se perso nel buio fitto. Una cellula fotovoltaica al silicio policristallino alimenta una serie di batterie ricaricabili in modo che al volgere del giorno, una volta calate le prime ombre della sera, possa cedere l'energia accumulata dal sole per alimentare tre led ad alta efficienza liminosa. In modo del tutto automatico il circuito elettronico di pilotaggio, attraverso un sensore, provvede ad accendere i led in assenza di luce. Ross Lovegrove segue l'istinto dell'invenzione tipologica per legare con un filo sottile la libertà sensuale delle forme al valore inappellabile della soluzione tecnica. (F.P.)

Pod lens, Solar Bud lamps

Ross Lovegrove has turned his hand to an outdoor lamp system, directly inspired by the natural light, open air and contrasts of light and shade to be found in the colours and nuances of shadows and half-tones or in a sunset... It is an opportunity for direct comparison between his sinuous lines and 'organic', sensual designs, and the origins of his own linguistic inspiration. The «Pod Lens» system stems from the idea of a coloured bud (the diffuser) which can be hung from the branches of a tree or planted in the ground on top of a coloured rod, true to an idea that never lets you feel that technology is throwing its weight about or asserting an aseptic presence. Rather, the buds suggest an amused and cheerful camouflage. Keeping an eye on things from the branches, they take advantage to cast coloured shadows among the foliage. The diffuser-bud adopts the proven technique of car headlamp reflex reflectors. Made of injection-moulded polycarbonate, its prism walls produce varied and directed effects of light. «Solar Bud» is a small 'directional' lamp with rings of light to pick out paths otherwise lost in darkness. A polycrystalline silicon photovoltaic cell powers a set of chargeable batteries. As darkness falls in the evening, it releases the energy accumulated from the sun, to power three high-efficiency LEDS. The fully automatic electronic pilot circuit uses a sensor to switch on the LEDS in the absence of light. Ross Lovegrove follows his instinctive invention of type, in a subtle link between the sensual freedom of forms and the unappealable facts of technology. (F.P.)



In alto: la lampada di «Pod Lens», realizzata in policarbonato a iniezione con le pareti prismatizzate sovrastampate. Il materiale è autoestinguente e i colori sono resistenti ai raggi ultravioletti. Resiste all'umidità, all'acqua, alla neve.
In basso: la lampada «Solar Bud». È alimentata da una batteria ricaricabile al sole, dotata di un circuito elettronico di pilotaggio che accende automaticamente i tre led rossi al calar del sole.

Top: «Pod Lens» lamp is made of injected polycarbonate with overprinted prismatic walls. The material is self-extinguishing, and colours are unalterable, even when exposed to ultraviolet rays. Impervious to moisture, water and snow.
Bottom: «Solar Bud» lamp. Is supplied by a sun-rechargeable battery and equipped with an electronic pilot circuit that turns on three red leds automatically, as soon as the sun goes down.

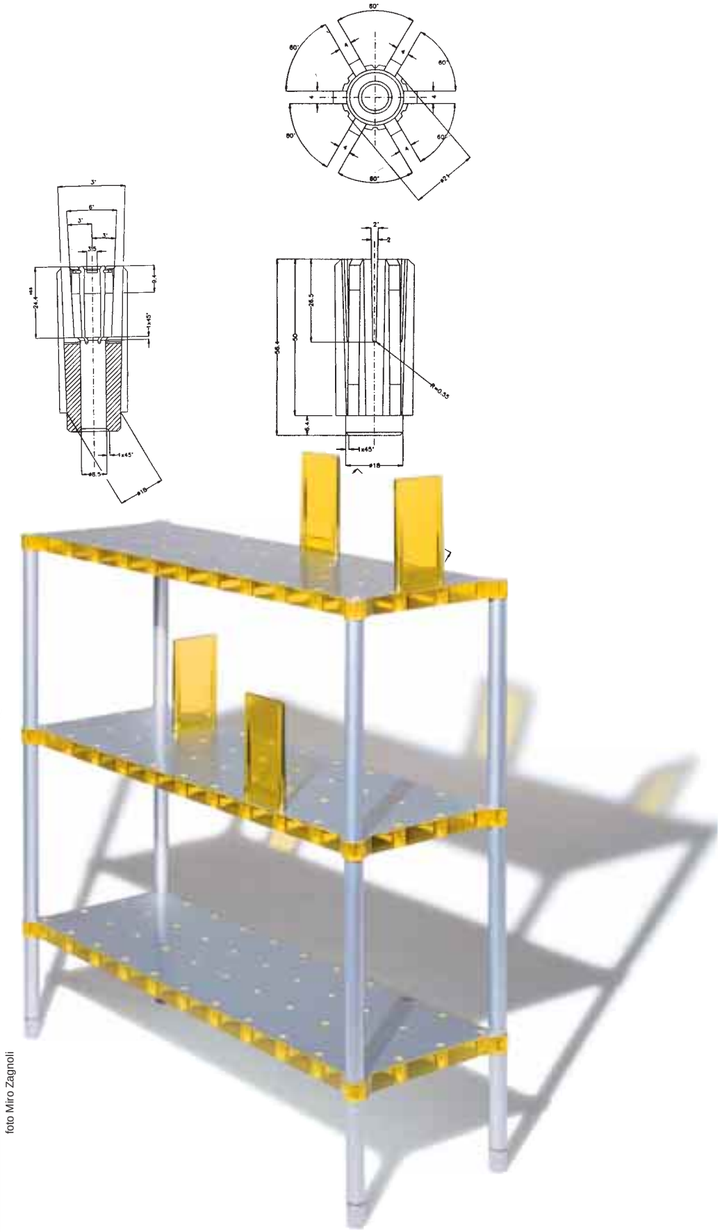
IN KARTELL

Alberto Meda e Paolo Rizzatto
Libreria Partner

Alberto Meda e Paolo Rizzatto, già da tempo impegnati nell'esplorazione delle possibilità progettuali di materiali e tecnologie, questa volta hanno incrociato le proprie consuetudini di progetto con i saperi e le competenze accumulate da Kartell. La plastica viene sposata all'alluminio mutuando la logica dei materiali compositi. Adottando un criterio di cooperazione che fa pensare alle strutture che sfruttano le qualità meccaniche degli alveolari (dagli esempi poveri del cartone – anima del legno tamburato – a quelli più nobili dell'alluminio dei compositi aeronautici o del Kevlar dei sandwich ipertecnologici...). Nelle ragioni dell'accoppiamento dei due materiali si radica la definizione della forma. Chiave del sistema l'invenzione dei chiodi – anch'essi di plastica – e per questo trasparentissimi (sono anche cavi al proprio interno perchè il vuoto dei fori sia reale). I chiodi interferiscono tra il sottilissimo lamierino di alluminio (anodizzato quindi già finito) e il trasparentissimo alveolare di plastica per costruire un tuttuno solidale e resistente. Ed è proprio nel disegno della sezione che appare più evidente la sottile abilità che guida i due autori attraverso soluzioni tecniche ingegnose per rendere semplice ciò che sembra complesso. Il sistema facile da montare (l'operazione è riservata all'utente) prelude alla logica del suo disassemblaggio una volta che sarà conclusa la sua parabola di vita utile. Un altro elemento di virtuosismo è l'innesto tra distanziali e ripiani il cui sistema a espansione è mutuato da quello consolidatissimo dei tasselli Fisher. Alla leggerezza della struttura si associa l'immaterialità visiva dei ripiani trasparenti tutti forati; in modo quasi paradossale la struttura trova solidità proprio in quei fori che contribuiscono ad annullare il peso visivo dell'insieme (perchè lì, nella giunzione, avviene la distribuzione dei carichi). Inoltre il motivo dei fori svolge l'utile funzione di sistema di aggancio per gli accessori che rendono il sistema di ripiani adatto a tutti i luoghi della casa. (F.P.)

Partner bookcase

After having worked at length on the methodical exploration of the scope for design afforded by a diversity of materials and technologies, this time the two designers allied their efforts with Kartell's know-how and expertise. Plastic is married to aluminium by borrowing from the logic of composite materials. By adopting a criterion of cooperation reminiscent of structures that exploit the mechanical qualities of honeycombs (from the poor examples of cardboard – the chipboard core of layered woods – to the nobler aluminium of aeronautical composites or the Kevlar used in hyper-technological sandwiches...). Rooted in the reasons for the coupling of two materials is the definition of this product's form. The key to its system lies in the invention of its nails – again plastic – and thus highly transparent (they are also hollow inside so that the emptiness of the holes is real). The nails interfere between the very thin aluminium sheet (anodized and thus already finished) and the very transparent plastic honeycomb to construct a solid and resistant whole. And it is precisely in the design of the section that the subtle ability of the two designers stands out, through ingenious technical solutions to render simple what looks complicated. The easily assembled flat-pack system preludes the logic of dismantling once its useful life-span has come to an end. Another virtuoso feature is the grafting of distancers and shelves, with an expansion system inspired by the long-consolidated Rawlplug. Associated with the frame is the visual immateriality of its transparent, all-perforated shelves. Almost paradoxically, the structure derives its solidity precisely from those holes, which diminish the overall visual weight (because it is there, in the joints, that the loads are distributed). Further, the hole-motif provides a useful fastening system for the accessories, thus making the shelving system suitable for any part of the house. (F.P.)



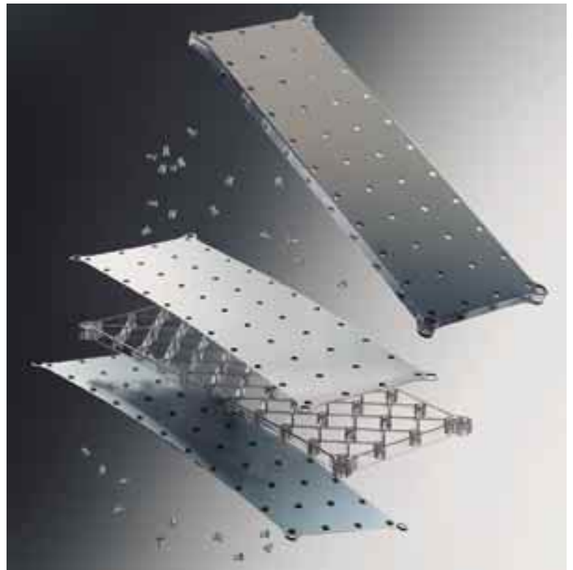
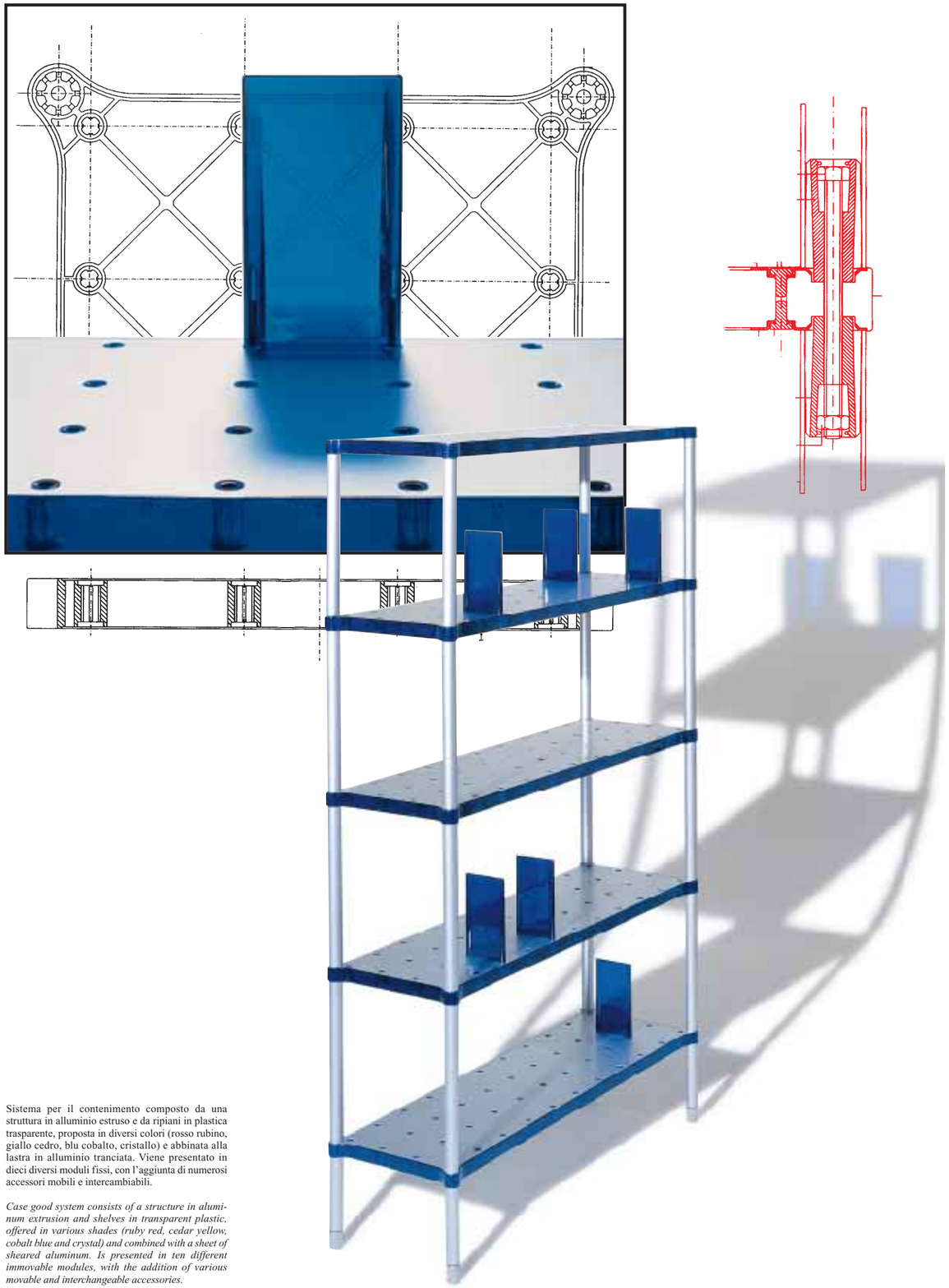


foto Miro Zagnoli



Sistema per il contenimento composto da una struttura in alluminio estruso e da ripiani in plastica trasparente, proposta in diversi colori (rosso rubino, giallo cedro, blu cobalto, cristallo) e abbinata alla lastra in alluminio tranciata. Viene presentato in dieci diversi moduli fissi, con l'aggiunta di numerosi accessori mobili e intercambiabili.

Case good system consists of a structure in aluminum extrusion and shelves in transparent plastic, offered in various shades (ruby red, cedar yellow, cobalt blue and crystal) and combined with a sheet of sheared aluminum. Is presented in ten different immovable modules, with the addition of various movable and interchangeable accessories.

MOROSO

Via Pontaccio

In una luce da atmosfera lunare dove ogni cosa sembrava trasfigurata da un tocco d'argento, al ritmo di una potente musica tecno, Moroso ha presentato le nuove collezioni dalle forme solidamente strutturate e dalla costruzione chiara. Come nel lavoro di Patricia Urquiola dove il disegno a gradoni dei divani «Step» prende spunto dalla visione di scorcio. (F.P.)

Via Pontaccio

In a lunar atmosphere of light, where everything seemed to be transfigured by a touch of silver, to the rhythm of powerful techno music, Moroso presented its new collections with solidly structured forms and clear manufacture. As in the work of Patricia Urquiola, where the tiered design of her «Step» sofas starts from perspective. (F.P.)

Tre versioni del divano «Step», design Patrizia Urquiola.

Three versions of the «Step» sofa, design by Patrizia Urquiola.

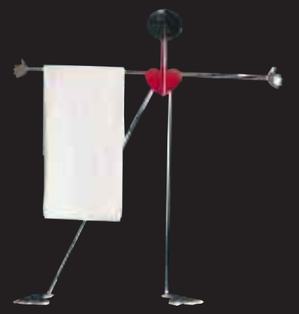
PALAZZO DUGNANI

Octopus

Nelle Serre di Palazzo Dugnani ha fatto il suo debutto Octopus, un nuovo marchio di accessori per il bagno creato dalla famiglia Dornbracht e da Sieger Design. Le potenzialità del programma Octopus (progettato da Sieger Design) sono state illustrate attraverso dieci installazioni di altrettanti progettisti: Andrea Branzi, Beppe Facente, Garouste & Bonetti, Anna Gili, Alessandro Mendini, David Palterer, Sieger Design, Oscar Tusquets Blanca, Shigeru Uchida e Marco Zanini. Octopus reinterpreta alcuni componenti del bagno considerati marginali (tende per doccia, tappeti, sticker decorativi o con funzione antiscivolo, tappi per lavandino…), offrendo all'utente la possibilità di modificare l'atmosfera del proprio bagno senza dispendiosi lavori di trasformazione (sempre che sanitari, rubinetterie e rivestimenti funzionino bene!). Prendendo spunti dai designer coinvolti nell'iniziativa, si possono adottare il doccione a forma di piovra utilizzato da Facente, le amorfe creature di Garouste & Bonetti, la tenda per doccia decorata con parole di Seneca proposta da Palterer, gli adesivi a forma di occhi di Tusquets, i decori ispirati a quelli dei bagni pubblici di Sieger Design. Creatura tentacolare, Octopus raggiunge anche i più recessi anfratti del bagno di casa. (M.C.T.)

Octopus

Octopus, a new brand of bathroom accessories created by the Dornbracht family and Sieger Design, debuted at the Palazzo Dugnani greenhouses. The potential of the Octopus collection (conceived by Sieger Design) was illustrated by ten installations, each by a different author: Andrea Branzi, Beppe Facente, Garouste & Bonetti, Anna Gili, Alessandro Mendini, David Palterer, Sieger Design, Oscar Tusquets Blanca, Shigeru Uchida and Marco Zanini. The business reinterprets some bathroom components that are considered marginal (shower curtains, bath mats, decorative or non-slip stickers, washbasin plugs, etc.). Thus consumers can modify the atmosphere of their own bathrooms without spending huge sums on redecorating (as long as the sanitary ware, faucets and tiles are in good order!). The designers involved in this enterprise suggest: the octopus-shaped shower used by Facente; the amorphous animals by Garouste & Bonetti; the shower curtain decorated with words by Seneca by Palterer; Tusquets' eye-shaped stickers; and the decorations inspired by those found in public rest-rooms by Sieger Design. With its long tentacles, Octopus reaches even the most remote corners of the home bathroom. (M.C.T.)



In alto: parte dell'installazione di Beppe Facente e di Oscar Tusquets Blanca (anche in basso).

Top: part of an installation by Beppe Facente and Oscar Tusquets Blanca (bottom, also).

ATELIER MENDINI

Eco-mimetico e altre storie

Ancora una volta quest'anno lo Studio Mendini ha stimolato lo spirito più radicale dell''Off' milanese. Da un lato ha ceduto generosamente lo spazio a designer olandesi che, a seguito dell'"effetto Droog', vogliono rivendicare la propria personalità con "Dutch Individuals" installati dentro a containers. E dall'altro ha montato uno spazio di emergenza per presentare il progetto Eco-Mimetico, "un progetto di pace che si oppone a uno di guerra usando lo stesso mezzo visivo". (J.C.)

Eco-camouflaged + other stories

Once again this year Studio Mendini stimulated the most radical spirit in Milan's fringe events. On the one hand, it generously ceded space to the Dutch designers who, following the "Droog effect", want to claim their own personality with "Dutch Individuals" housed in containers. On the other hand, the Studio set up an emergency space to present its Eco-Camouflage project "a peace plan that opposes war using the same visual medium". (J.C.)

In alto: sedia e mobile eco-mimetici, realizzati su progetti originali di Alessandro Mendini e Prospero Rasulo.
Qui sopra: maglietta dell'iniziativa "Mail & Shirt" di Massimo Caiazzo.
In basso, da sinistra, alla mostra "Dutch Individuals": «Logo», design Job Smeets & Hugo Timmermans; «Bank n.1» , design Copray & Scholten; «Dice», design Hugo Timmermans.

Top: chair and eco-mimetic furniture piece, brought into being on original designs by Alessandro Mendini and Prospero Rasulo.
Above: T-shirt from the "Mail & Shirt" initiative by Massimo Caiazzo.
Bottom, from left, at "Dutch Individuals" show: «Logo», design by Job Smeets & Hugo Timmermans; «Bank n.1», designed by Copray & Scholten; «Dice», designed by Hugo Timmermans.

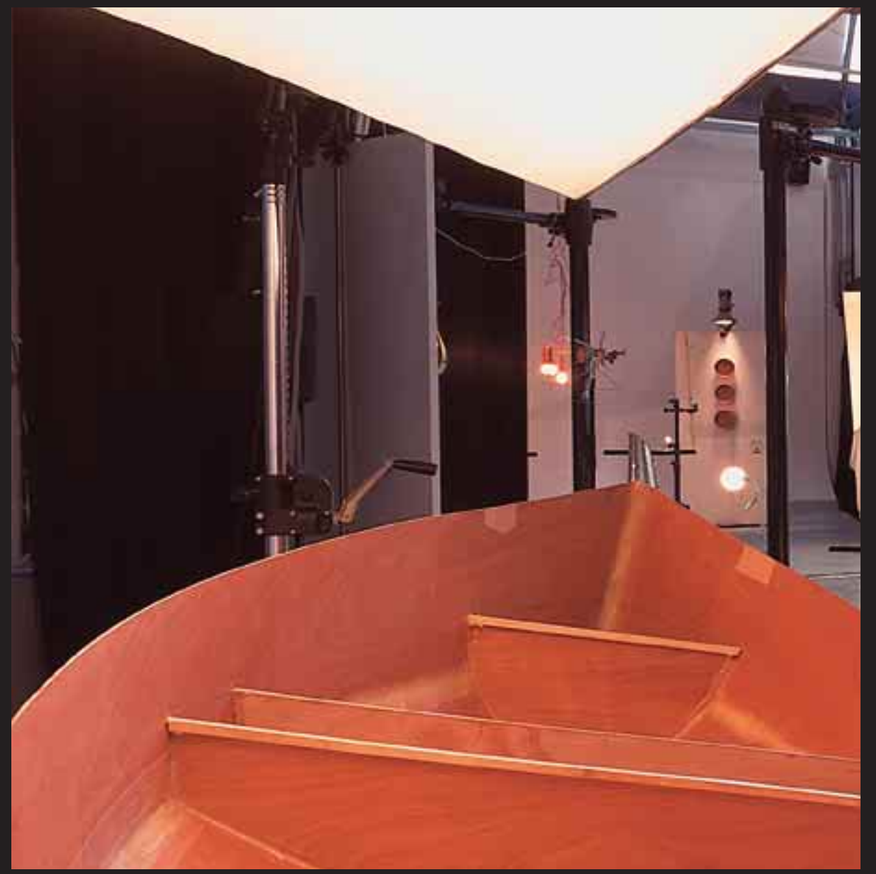
SPAZIO QUINTET

Oggetti onesti

Sostiene Gillo Dorfles, nel catalogo della mostra "Gli Oggetti Onesti" che "se da una parte il bricolage stimola una certa indipendenza, dall'altra, quando gli elementi, oggetto di un processo creativo autonomo non sono vagliati da una fase di 'chiarificazione' ne risulterà un arredo falsamente povero e fortemente kitsch". Nella mostra "Gli Oggetti Onesti", il problema è stato affrontato, aggirando l'ostacolo e rivalutando l'anima ironica che certi pezzi di bricolage inconsciamente possiedono. Un gruppo di giovani designer, conosciuto più o meno in campo internazionale, si è cimentato in una sfida informale al "design istituzionale", osservando rigorosamente le condizioni di partenza: materiali di costo limitato (se non limitatissimo). Il motto di "Oggetti Onesti" rende omaggio a Dino Gavina: "La vera felicità è avere mai nulla di più di quello che ti serve veramente" (1974). (L.B.)

Honest Objects

Gillo Dorfles, in the catalogue of the "Honest Objects" exhibition, maintains that "whilst do-it-yourself may encourage independence, the result is liable, when elements affected by an autonomous creative process are not sieved by 'clarification', to be bogus-poor and dismally kitsch". In the "Honest Objects" show, this snag was dodged by reconsidering the ironic core which certain such pieces unconsciously possess. A group of young designers, known more or less internationally, took up the informal challenge of "institutional design" by strictly observing the starting condition: i.e. materials at a limited (or even very limited) cost. The "Honest Objects" motto is a tribute to Dino Gavina: "True happiness is never to have more than what you really need" (1974). (L.B.)



In basso, da sinistra: lampada «Easy Pop Remix», design Christophe Pillet; lampada «Scuttle», design Louise Gibb e George Scott; lampada «Miami Vice», design Jacco Bregonje; attaccapanni «Loggia», design Randi Kristensen.

Bottom, from left: «Easy Pop Remix» lamp, designed by Christopher Pillet; «Scuttle» lamp, designed by Louise Gibb and George Scott; «Miami Vice» lamp, designed by Jacco Bregonje; «Loggia» clothes tree, designed by Randi Kristensen.

IN POLTRONA FRAU

Jean Nouvel
Serie Touch

Il tatto è un senso da riscoprire? Con la collezione «Touch» disegnata per Poltrona Frau Jean Nouvel sembra dire sì, apparentemente contraddicendo architetture e progetti precedenti (ma non dimentichiamo la 'cuscinosa' sedia creata qualche anno fa per Ligne Roset), improntati al rigore e alla trasparenza. «Touch» è invece materia tattile in sommo grado: nella rotondità delle forme, nella morbidezza ma anche nella tensione quasi muscolare del cuoio. Eliminati gli spigoli e le cuciture a vista, l'attenzione si traduce in tocco, carezza che sfiora le superfici e invoglia a farsi accogliere da forme che si riconoscono come confortevoli prima ancora di provarle. La rotondità delle parti imbottite prende ancora maggiore risalto dall'esilità della struttura portante a forbice, comune a tutti i componenti della collezione (poltroncina, poltrona, divano, pouf e tavolo). Gli elementi imbottiti hanno struttura portante in faggio stagionato, molleggio a cinghie elastiche, imbottitura in poliuretano espanso sagomato, con controscocca in fiberglass. Per tutti, tavolo compreso, il basamento è in metallo, rivestito in pelle cucita a mano. Una tavoletta/bracciolo, da fissare a incastro sul lato destro o sinistro, è la particolarità della poltrona. (M.C.T.)

Touch Series

Is touch a sense to be rediscovered? In his «Touch» collection for Poltrona Frau, Jean Nouvel seems to respond in the affirmative; apparently, this contradicts his preceding buildings and industrial designs characterized by rigor and transparency (but we must not forget the 'puffy' chair created a few years ago for Ligne Roset). Instead, «Touch» is the utmost in touchable material, with its round forms, softness and the nearly muscular tautness of the leather. Having eliminated the corners and visible seams, your attention is translated into touches and caresses that graze the surfaces, making you want to be wrapped in forms that prove to be comfortable even before one tries them. The roundness of the upholstered sections is stressed even further by the slimness of the V-shaped frame employed throughout the collection (armchair, sofa, pouf and table). The upholstered pieces have seasoned beech frames, elastic webbing and shaped polyurethane foam upholstery, with a fiberglass shell. Each one, including the table, has a metal base covered in hand-stitched leather. The armchair's special eature is an armrest with writing tablet that attaches to either side. (M.C.T.)

Collezione di imbottiti con struttura portante in legno di faggio, imbottitura in poliuretano espanso sagomato con controscocca in fiberglass.
Il basamento è in metallo, mentre il rivestimento è in pelle cucita a mano.

Collection of upholstered items with support structure in beechwood, upholstery in shaped polyurethane foam with double shell in fiberglass. Base is in metal, while upholstery is in hand-sewn leather.

OPOS

Spazio Cantoni

Un modo diverso di affrontare il Salone: da 9 anni Opos ha 'inventato' un concorso per giovani designer, che si è rivelato un ingresso 'strategico' nel mondo del design. Una giuria composta da professori universitari, giornalisti e promotori del premio, compie in ottobre una selezione di oggetti, pezzi che vengono poi esposti, l'anno successivo, durante il Salone. Nonostante il concorso sia indirizzato verso la sperimentazione, i progetti Opos trovano spesso un 'cliente' e vengono messi in produzione dall'industria. In questa pagina, «Tac», lampada a soffitto di Francesco Argenti e Enrico Azzimonti (si compone di due aste che possono essere liberamente spostate e fissate grazie a un magnete); «Soap Dispenser» di Karin Krautgartner (dispenser per sapone liquido o shampo in poliuretano; si applica a ventosa sulla piastrella e può essere spostato liberamente); «Roccapendice» di Massimo Varetto (lampadario a sospensione composto da "41 coppe di champagne"); «U'», poggiasigaretta di Alberto Artesani, «Hot Dog», phon da viaggio di Hiroshi Sasagawa. (L.B.)

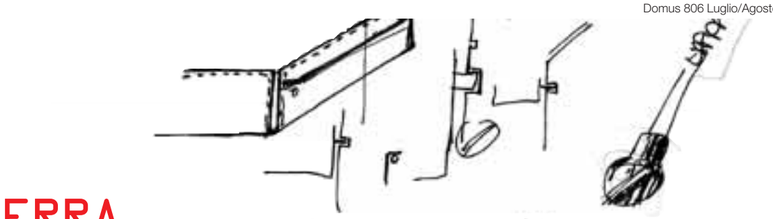
Spazio Cantoni

This represents a novel way to address the Salone del Mobile: nine years ago Opos "invented" a competition for young designers. It has turned out to be a 'strategic' gate to the design world. In October the jury–professors, journalists and organizers of the award–select the objects which are displayed concurrently with the subsequent Salone. Even though the competition is aimed at experimentation, the Opos designs often find a 'client' and are mass-produced. This page: «Tac» is a ceiling lamp by Francesco Argenti and Enrico Azzimonti (thanks to a magnet, the two rods can be freely moved and fastened). «Soap Dispenser» by Karin Krautgartner (polyurethane liquid soap or shampoo dispenser; a suction cup attaches it to the tile and it can be moved anywhere). «Roccapendice» by Massimo Varetto (chandelier consisting in "41 champagne glasses"). «U'» is a cigarette rest by Alberto Artesani. «Hot Dog», travelling hairdryer by Hiroshi Sasagawa. (L.B.)

In alto, da sinistra : «U'», poggiasigaretta di Alberto Artesani; «Tac» lampada a soffitto di Francesco Argenti e Enrico Azzimonti.
In basso, da sinistra: «Hot Dog», phon da viaggio di Hiroshi Sasagawa; «Soap Dispenser» di Karin Krautgartner, distributore per sapone liquido o shampoo.

Top, from left: «U'» ashtray by Alberto Artesani; «Tac» ceiling lamp by Francesco Argenti and Enrico Azzimonti.
Bottom, from left: «Hot Dog», packable hair-dryer by Hiroshi Sasagawa; «Soap Dispenser» by Karin Krautgartner doles out either liquid soap or shampoo.

IN TRESSERRA

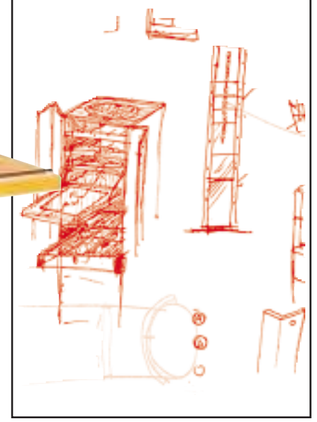


Jaume Tresserra
Contenitore II collezionista

Il mitico Dino Gavina ha detto di Tresserra: "Finalmente un designer dotato che sa conciliare la qualità con la tradizione". Tresserra è un fenomeno singolare, lavora da Barcellona vendendo i suoi pezzi sofisticati e costosi in tutto il mondo, esportando più del 90% della sua produzione. Quest'anno ha celebrato il 10° anniversario della sua azienda presentando una nuova collezione di pezzi. Tra questi si distingue «Il collezionista», "che intende far rivivere i vecchi bauli usati nei viaggi transatlantici quando viaggiare era sinonimo di tempo libero e di lusso". Si tratta di un sofisticato manufatto realizzato in legno di noce, cuoio e metallo. Azionando un meccanismo si aprono i fianchi e si può accedere a una serie di contenitori di cuoio dove riporre collezioni di accessori come orologi, gioielli, occhiali... La parte inferiore è occupata da cassetti, mentre in quella superiore si alza uno specchio inclinabile. Un nuovo gesto di esibizionismo artigiano da parte di colui che già è noto come "l'aristocratico del mobile". (J.C.)

The collector container

The mythical Dino Gavina said about Tresserra: "At last, a talented designer who knows how to reconcile quality and tradition". Tresserra is a singular person; based in Barcelona, he sells his costly, sophisticated pieces worldwide. He exports over 90% of his output. This year he celebrated his firm's tenth anniversary by presenting a novel collection of pieces. The «Collector» stands out. "It is supposed to bring back to life the old steamer trunks, of the days when traveling signified leisure and luxury". It is a sophisticated object in walnut, leather and metal. A mechanism opens the sides and you can access some leather receptacles for accommodating collections of accessories, such as watches, jewels, eyeglasses, etc. The lower section contains drawers, whereas the upper part has a mirror that lifts up and can be tilted at various angles. This is a fresh gesture of craft exhibitionism from he who is already known as "the aristocrat of furniture". (J.C.)



Mobile contenitore variamente attrezzato realizzato in legno di nocecuoio e metallo.

Case good furniture piece, in walnut-leather wood and metal, comes equipped in various ways.

SAWAYA & MORONI

Via Manzoni

Sawaya & Moroni, come sempre una scatola a sorpresa, presenta la nuova collezione «Spring» "prodotti semplici ma raffinati, essenziali ma non ridotti all'osso" per dare spazio ad una nuova generazione di progettisti che vede il progetto in forma poliedrica. Parallelamente continua la collezione iniziata da Sawaya quindici anni fa, ora più addolcita dopo anni di gesti audaci ed eterogenei. (J.C.)

Via Manzoni

As always, Sawaya & Moroni featured a surprise. The new «Spring» collection comprises "simple yet refined products, spare but not pared to the bone"; they provide opportunities for a new generation of designers who view industrial design in a multifaceted fashion. At the same time, the business continues the collection initiated by Sawaya fifteen years ago, though it has been softened after years of audacious, heterogeneous gestures. (J.C.)

Da sinistra: «Nylon», design William Sawaya; «MY 68», design Michael Young.

From left: «Nylon», designed by William Sawaya; «MY 68», designed by Michael Young.

SPAZIO KRIZIA

Ron Arad Studio per The Gallery Mourmans - B.O.O.P.

Un'invenzione di processo; un'incrocio di collaborazioni tra culture tecniche sparse per l'Europa; un materiale moderno e ultraresistente soffiato come un palloncino; molte ore di lavoro, e tante mani competenti come ben chiarisce la ricetta servita da Ron Arad. Ricetta (come preparare il B.O.O.P.). Collocare l'alluminio in un forno preriscaldato. Lasciare che il materiale raggiunga i 500°. Applicare aria con una pressione di 25 psi e osservare la formazione delle bolle. Arrestare la pressione quando è stata raggiunta l'altezza desiderata. Rimuovere dal forno e lasciare raffreddare. Spedire in Italia. Tagliare e saldare secondo gli scarabocchi. Lucidare a specchio. Servire. (F.P.)

B.O.O.P.

Invention of a process; cross-collaboration among technical cultures scattered across Europe; a modern and ultra-resistant material blown up like a balloon; long hours of work, and a large number of skilled hands: such are the clearly explained ingredients of the recipe served by Ron Arad. Recipe (how to prepare the B.O.O.P.): Put the aluminium into a preheated furnace and let the material reach 500°. Apply air with a 25 psi pressure and observe the formation of bubbles. Halt the pressure when the desired height has been reached. Remove from furnace and leave to cool. Dispatch to Italy. Cut and weld according to sketches. Mirror-polish. Serve. (F.P.)

INGREDIENTI:
I Parte - Londra, Inghilterra
3 scarabocchi
1 E. Howes

II Parte - Worcester, Inghilterra
1 D. Edwards
3 pannelli di acciaio da 25 mm
1 fresa laser CNC
1 forno preriscaldato a 500°
20 tonnellate di pressione d'aria
48 ore (6 turni)
20 eroi (in guanti termoresistenti)
1 secchio di grafite (e una spugna)

III Parte - Cantù, Italia
1 R. Travaglia
1 cutter al plasma
3 unità di saldatura tig (argon puro)
6 super-saldatori
8 super-lucidatori

INGREDIENTS:
Part I - London, UK
3 scribbles
1 E. Howes

Part II - Worcester, UK
1 D.Edwards
3 25-mm steel panels
1 CNC laser milling-cutter
1 furnace preheated to 500°
20 tons of air pressure
48 hours (6 shifts)
20 heroes (in heat-resistant gloves)
1 bucket of graphite (and a sponge)

Part III - Cantù, Italy
1 R. Travaglia
1 plasma cutter
3 tig (pure argon) welding units
6 super-welders
8 super-polishers

Ingo Maurer
The MaMoNuchies

Una collezione di lampade nate dalla collaborazione di Ingo Maurer con Dagmar Mombach che già nel nome dichiara la propria ispirazione ed esprime un tributo al maestro d'ombre Isamu Noguchi. Dall'osservazione curiosa delle tecniche di lavorazione dei tessuti che appartengono alla tradizione più puramente giapponese sono stati colti i gesti e le pratiche che hanno prodotto l'invenzione di questa carta preziosa per le sfumature della luce che batte sulle sue mille piegoline. Un'invenzione tecnologica protetta da brevetto applicata a un materiale antico e 'paziente'. Un prodotto avanzato tutto fatto a mano, nato dall'incrocio di culture e da una passione vera per la qualità intrinseca della materia. (F.P.)

The MaMoNuchies

This collection of lamps springs from a collaboration between Ingo Maurer and Dagmar Mombach. The name itself is a declaration of inspiration, expressing a tribute to that master of shadows, Isamu Noguchi. From the curious observation of fabric processing techniques belonging to the purest Japanese tradition, the gestures and practices involved in the invention of this precious paper were exploited in the nuances of light settling on its thousands of pleats. The technological invention is protected by patent applied to an ancient and 'patient' material. An advanced and fully handmade product, it is the fruit of intermarried cultures and of a deep passion for the intrinsic quality of material. (F.P.)

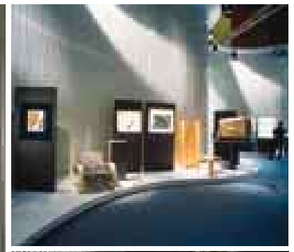
In alto: tavolino finito e primo manufatto della serie «B.O.O.P.», design Ron Arad Studio.

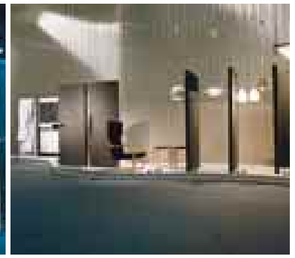
Top: finished end table and first piece to be manufactured in the «B.O.O.P.» series, design by Ron Arad Studio.

IN ALVAR AALTO

A proposito di cultura al Salone del Mobile di Milano

Il Salone del Mobile di Milano vuole essere la Mecca internazionale del design. Situata in una città che si è voluta definire "capitale del design", questa manifestazione più di ogni altra fiera del genere.– è il caso di ricordarlo – ha incrementato negli ultimi anni la propria immagine. È in continua crescita sia come spazi sia come numero di eventi che hanno luogo al suo interno e in Milano. Si può affermare che ormai il Salone del Mobile si è esteso in tutta la città ed è diventato un insieme di attività in cui confluiscono diversi ambiti: commercio, cultura e immagine aziendale. Quest'anno il Cosmit (la società che organizza il Salone) ha aggiunto al programma una serie di cinque mostre che avrebbero dovuto sottolineare l'importanza del Salone, come avvenimento culturale, oltre a essere un'occasione di incontri professionali.
Per la prima volta il pubblico dei non addetti ai lavori ha potuto accedere, attraverso un ingresso *ad hoc*, alle mostre e, durante il fine settimana, ha avuto la possibilità di visitare i padiglioni del Salone. Si è notato un doppio sforzo da parte degli organizzatori: da un lato dare accesso ai consumatori diretti (beninteso contro il pagamento di un biglietto), dall'altro far si che il Salone diventi parte della vita culturale di Milano. Può essere interessante valorizzare lo sforzo economico anche attraverso un sostegno di ordine culturale, mettendo in evidenza le relazioni fra progetto, prodotti, mercati e bisogni, analizzate da un'ottica subordinata agli interessi di mercato. Il" programma Satellite", che doveva mettere l'accento su questa ottica, comprendeva, come si è detto, cinque mostre che, riunite in un unico padiglione, erano dedicate a prodotti che gli organizzatori hanno giudicato di "design marginale". Ora, di queste mostre forse soltanto una potrebbe essere accettata in questa categoria, mentre le altre quattro, per mancanza di serietà professionale, devono essere considerate piuttosto come semplici "tappabuchi". Solo l'omaggio ad Alvar Aalto, imperniato sui lavori concepiti e realizzati in Italia dal maestro finlandese, è una mostra di qualità. Scaturita da un'idea chiara e ordinata, grazie alla volontà e al talento di Enrico Baleri che ne è autore e regista, essa rischia di essere l'unica manifestazione italiana che celebri il centesimo anniversario della nascita di Aalto. Se il Cosmit intende dotarsi di un orientamento veramente culturale, occorre che s'impegni, che affronti con serietà le attese e il ruolo che potrebbe giocare in una città in cui la debole politica culturale della pubblica amministrazione offre interessanti possibilità di iniziative di complemento. Deve, cioè, garantire un livello corrispondente all'ambizione che coltiva: essere un luogo nobile e degno, in grado di fornire possibili orientamenti per il futuro. Bisogna che lo sforzo compiuto in nome di un design di qualità, al di là del "buon design" propugnato da professionisti e imprese, sia permeato da uno spirito di apertura internazionale. Camminando per le strade della città, fra showroom, gallerie e presentazioni diverse, si è potuto notare che, dove gli autori propongono un programma artistico o alternativo (anche in senso tecnico), la ricerca e la curiosità vengono ricompensate e il pubblico coglie giustamente gli aspetti innovativi prima di quelli commerciali. Ma si può pretendere tanto dal Salone del Mobile? Dopotutto è solo una fiera. (F.B.)

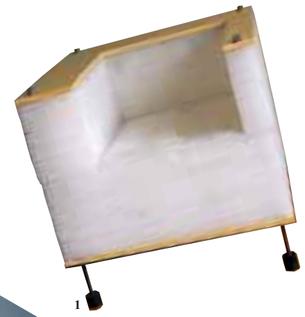




On culture at the Milan Furniture Fair

The Milan Furniture Show likes to be thought of as the international Mecca of design. Situated in a city calling itself the "capital of design", this venue more than any other of its kind – it should be remembered – has done a lot in recent years to boost its image. It is steadily increasing not only the amount of space which it occupies, but also the number of events staged on its premises and in other parts of the city. The Furniture Show can be said to have spread by now all over Milan. It has become a diverse gathering of activities embracing trade, culture and corporate image. This year Cosmit (the company that runs the Show) added to its calendar a batch of five exhibitions, which were meant to enhance the Show as a cultural rather than just a business or professional occasion. For the first time the general public were able, through a specially created entrance, to see these exhibitions and, at the week-end, to visit the Furniture Show pavilions. The organisers made a twofold effort: by letting in direct consumers (naturally against payment of a ticket), and by making the Show a part of Milan's cultural life. It idea of giving a cultural boost to the economic outlay, by pointing up the relations between design, products, markets and needs, analysed from an angle subordinate to market interests, can certainly pay off. The "Satellite" programme, which was supposed to accentuate this angle, included the five exhibitions mentioned. Located in the same pavilion, they were devoted to products deemed by the organisers to constitute "marginal design". Of these exhibitions only one perhaps might be accepted under that heading. The other four were too slapdash to be regarded as anything more than stopgaps. So the homage to Alvar Aalto alone, based on works by the Finnish master conceived and realised in Italy, was an exhibition of quality. Springing from a clear-cut idea, thanks to the determination and talent of Enrico Baleri who devised and directed it, this exhibition may end up as the only Italian celebration of the centenary of Aalto's birth. If Cosmit wants to give itself a genuinely cultural face, it must be seriously committed to the expectations and to the role which it could play in a city the weakness of whose municipal cultural policy offers interesting scope for complementary enterprises. It must in other words live up to its high ambition: to be a pre-eminent and top-quality venue, capable of setting possible guidelines for the future. The effort made on behalf of true quality design, beyond the "good design" championed by professionals and businesses, must be permeated by an internationally open-minded spirit. Walking through the streets of Milan, past a host of showrooms, galleries and presentations, one noticed that where artistic or alternative (even just technically) programmes were offered, the effort and the curiosity were rewarded; and the public rightly pounces on these innovative aspects before the commercial ones. But can so much be expected from the Furniture Show? After all, it is only a fair. (F.B.)

IN SALONESATELLITE



1

L'Off è in fiera

Si è proposto come un satellite che ruota attorno al grande pianeta Salone il nuovo spazio allestito al padiglione 9 di Fiera Milano, creato per "riportare nel Salone la parte più giovane, dinamica e qualitativamente significativa del design del mobile". Bello e vivace l'allestimento, curato dal giovane brasiliano Ricardo Bello Dias che ha fatto ruotare gli stand attorno a due corridoi che si intersecavano al centro dello spazio, decorati con giochi di colore optical e citazioni di Bruno Munari. In totale, oltre 2500 mq di superficie riservati ai giovani designer creativi, agli editori che ideano e commercializzano (ma non producono), alle scuole di design, ad architetti e progettisti free lance, italiani e stranieri, attivi nella ricerca progettuale. Un "piccolo grande palcoscenico" offerto ai pionieri di questo primo esperimento varato dal Cosmit , i quali hanno avuto occasione di confrontarsi non solo con le aziende produttrici di mobili e con gli specialisti del settore, ma anche con il pubblico generico, che ha potuto accedere direttamente al padiglione grazie a un collegamento diretto con l'esterno anche oltre il normale orario di chiusura, fino alle 22.00. (L.M.)

2

3

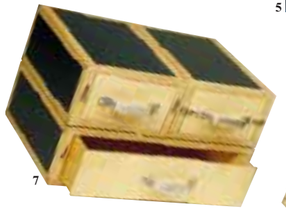
4

Off inside the fair

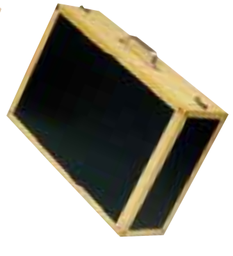
The object of the new area located in pavilion 9 of the Milan Fair was to put a satellite into orbit around the central Salone planet. Intended to "bring back into the Show the younger, most dynamic and best part of furniture design", the attractive and lively scene was directed by the young Brazilian Ricardo Bello Dias, who rotated the stands around two corridors. These intersected at the center of the space, which was decorated with a play of optical colour and references to Bruno Munari. A total of more than 2500 sqm of surface were reserved to young creative designers, to entrepreneurs who create and market (but do not produce), to design schools, architects and to Italian and foreign freelancers active in the field. This "great little stage" cleared for the pioneers of this first experiment was launched by Cosmit, giving them the opportunity to show their strength not only to the specialists in the trade but also to the general public, who had direct access to the pavilion from the outside and also after normal closing hours, until 10pm. (L.M.)

5

6



7



1 Poltrona «Nervosetta», design Antonio Fontana e Antonio Pivetta, Gruppo Ricerca Design Piona.
2 «Edi parete», lampada di Davide Groppi.
3 Vaso di Antonella Mari.
4 «Quand Jim monte à Paris», letto per ospiti smontabile, progetto di Matali Crasset; può essere racchiuso in una scatola di cartone e riposto (foto: Nicolas Profit).
5 «Allegoria», installazione di Ricardo Bello Dias.
6 Tenda per doccia, progetto Tony Almén, esponente di Drop Design (foto Mathias Petterson).
7 «Drawercases», contenitori che, uniti, possono essere convertiti in valigia, progetto di Bernd Oette, Università di Scienze Applicate, Colonia.
8 Corridoio di ingresso agli spazi espositivi, sulla sinistra grafismi opticolor. Progetto di Ricardo Bello Dias.
9 Mazzo di carte, progetto di Kreuz & Quer Design-Netwerk, Università di Scienze Applicate, Colonia.
10 Ingresso al padiglione Satellite.

***1** «Nervosetta» (high-strung) armchair, designed by Antonio Fontana and Antonio Pivetta, Piona Design Research Group.*
***2** «Edi parete», Edi wall lamp by Davide Groppi.*
***3** Vase by Antonella Mari.*
***4** «Quand Jim monte à Paris» (When Jim goes up to Paris), demountable guest-room bed, designed by Matali Crasset. Can be folded up into a cardboard box for easy storage. (photo: Nicolas Profit).*
***5** «Allegoria» (Allegory) installation by Ricardo Bello Dias.*
***6** Shower curtain, designed by Tony Almén, exponent of Drop Design (photo by Mathias Pettersen).*
***7** «Drawercases», case pieces which, put together, convert into a suitcase. Design: Bernd Oette, University of Applied Sciences, Cologne.*
***8** Entrance hall to exhibit spaces; left: opticolor graphic fantasies. Design by Ricardo Bello Dias.*
***9** Pack of Playing Cards, designed by Kreuz & Quer Design-Network, University of Applied Sciences, Cologne.*
***10** Entrance to Satellite pavilion.*

8

9

10

Alessandro Mendini
Francesco Mendini

Testi di Pierre Restany e Alessandro Mendini
Fotografie di Vaclav Šedý

Riqualificazione delle facciate del Casinò di Arosa, Svizzera

Progetto: Atelier Mendini – Alessandro Mendini e Francesco Mendini
Collaboratori: Bruno Gregori, Giovanna Molteni, Emanuela Morra

Texts by Pierre Restany and Alessandro Mendini
Photographs by Vaclav Šedý

The renovated facades of the Arosa Casino in Switzerland

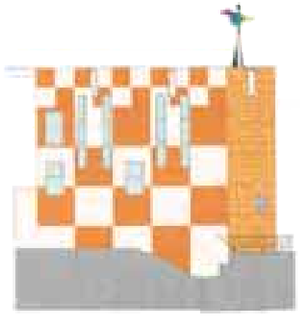
Project: Atelier Mendini – Alessandro Mendini and Francesco Mendini
Collaborators: Bruno Gregori, Giovanna Molteni, Emanuela Morra

L'atteggiamento teorico e concettuale di Alessandro Mendini si inserisce nella prospettiva diretta della "trasversalità transartistica" cara a François Burkhardt. Nella sua Cronaca del Pensiero di *Domus 784* Mendini puntava sulla contaminazione delle arti come metodo di composizione: "Si tratta di traslare dei metodi, delle dimensioni, degli approcci da una disciplina all'altra, per verificare nuove possibili simbiosi, applicazioni e reazioni in un altro campo, spiazzando le consuetudini". Il gruppo di facciate del Casinò di Arosa è proprio pensato all'interno di queste tematiche intrecciate delle arti visive. L'intenzione progettuale si verifica in tutta la sua garbata estrosità. Design, architettura e pittura si miscelano in un affascinante collage di spezzoni indipendenti. Il fascino della composizione raggiunge la stupefacente bellezza del luogo, una "architettura montana vicino al cielo". Nel Casinò di Arosa Mendini si è dimostrato un artista completo, un perfetto 'ingegnere' del tempo libero nel senso umanista che assume l'espressione nei confronti dei nuovi parametri funzionali della cultura globale. *(Pierre Restany)*

***Alessandro Mendini's theoretical and conceptual outlook can be placed within the direct perspective of the "transartistic transversality" dear to François Burkhardt. In his Opinion Chronicle for* Domus 784*, Mendini focused on the overlapping of the arts as a method of composition: "The methods, dimensions and approaches are removed from one discipline to another in order to try out new possible symbioses, applications and reactions in another field, whilst eluding habit". The facades on the Arosa Casino are conceived precisely in the light of these interwoven areas of the visual arts. The project intention is verified in all its exquisite inspiration. Design, architecture and painting intermingle in an exciting collage of independent bits. The composition's allure matches the spellbinding beauty of its background, a "mountain architecture close to the sky". In the Arosa Casino, Mendini has proved himself to be the complete artist, a perfect 'engineer' of leisure, in the humanist sense of the expression vis-à-vis the new functional parameters of global culture.* (Pierre Restany)**

Prospetto nord *North elevation*

Prospetto est *East elevation*



Prospetto ovest *West elevation*

Prospetto sud *South elevation*

1

2

1 Veduta del fronte ovest.
2 Dettaglio della fascia di coronamento.
3 Scorcio del fronte con l'ingresso. L'edificio, un anonimo parallelepipedo con interventi degli anni '50 e '70, affaccia sulla strada principale della cittadina di Arosa, situata nei Grigioni, a 1800 metri di altezza. L'Atelier Mendini ha risposto all'incarico di ridisegno delle facciate con un progetto che nasce dall'intreccio di tre discipline diverse: l'architettura, il design e la pittura. Il risultato è, secondo le parole degli stessi architetti, "una sorta di assemblaggio, un collage di spezzoni espressivi paritetici e indipendenti".
Pagina a fronte: particolare dell'intervento. Oltre ai mosaici Bisazza sono stati impiegati svariati altri materiali: l'acciaio, la lamiera smaltata, il vetro, il plexiglas, il marmo, l'intonaco. La miscela di questi elementi si traduce in un effetto policromo e cangiante a seconda delle condizioni di luce diurna e notturna.

L'architettura interessa come costruzione mentale, come immagine di se stessa, come ipotesi irraggiungibile. Il Partenone, per esempio, coincide con la scultura e con la pittura di se stesso.
Se si ingrandisce il disegno di una facciata fino alla misura del vero, il disegno coincide con l'opera reale, l'architettura diviene disegno e pittura. Considerata come fenomeno mentale, l'architettura non è più propriamente se stessa, ma è solo simile a ciò che vorrebbe essere, le assomiglia, è come un'ombra cinese.
In essa il fantasma imita e sostituisce il reale, l'aspetto e i materiali sono sempre un po' sbagliati e metafisici. Pensata sotto questa ottica, l'architettura vede come protagonista l'espressione di se stessa invece che la realtà del progetto. L'architettura assume il carattere dell'utopia, si pone come simulazione, come plastico grande al naturale di una architettura perfetta che mai verrà realizzata: compie cioè una performance auto-scenografica, una auto-rappresentazione. Quando il disegno coincide con l'architettura, essa diviene estatica e autocontemplativa, perché la sua prima funzione è quella di comunicare la propria essenza, la propria tensione, di dare il suo messaggio meditativo.
Il teatro Olimpico di Vicenza, il teatro del mondo di Aldo Rossi a Venezia, i mobili-architettura del Rinascimento, i templi buddisti, il padiglione nel giardino di Philips Johnson, e poi Filarete, Gaudí, Wittgenstein, Adams, gli ambienti totali dei futuristi, sono esempi di questo atteggiamento di suspence, di mistica attesa di un fatto non ancora avvenuto. È un metodo opposto a quello canonico della composizione architettonica. Qui non si procede consequenzialmente dall'idea alla costruzione secondo procedimenti mediati e indiretti, che passano dagli schizzi ai disegni, ai plastici, alla realizzazione vera e propria. Qui non esiste una fase preparatoria come sistema descrittivo per arrivare alla meta dell'edificio conclusivo, dell'oggetto utile, reale e finale. Qui il sistema creativo è magmatico, la continua dialettica dei processi letterari e mentali è tesa all'elaborazione di un'ipotesi labirintica complessa dove l'opera finale non intende essere reale ma vuole porsi come frammento utopico, come miraggio e apparizione. Il gruppo di facciate del Casinò di Arosa è pensato all'interno di queste tematiche intrecciate delle arti visive. Il fascino del luogo è altissimo, ci gioca l'incanto dell'architettura montana vicina al cielo, la lontananza rarefatta di atmosfere inusuali, il ricordo di Finsterlin. *(Alessandro Mendini)*

Architecture is of interest *as a mental construction, as an image of itself, an unattainable hypothesis. The Parthenon, for example, matches the sculpture and the painting of itself.*
If the design of a facade is blown up to life-size, it will match the real work; the architecture becomes drawing and painting. Looked at as a mental phenomenon, architecture is no longer strictly itself, but only similar to what it would like to be. Resembling itself, it is like a Chinese shadow.
In it the phantom imitates and substitutes the real; appearance and materials are always somewhat mistaken and metaphysical. Considered from this angle, the architecture's leading role is played by the expression of itself, not by the reality of its project. The architecture assumes the character of a utopia, presented as a simulation, a large and natural-scale model of a perfect architecture never to be realised. In other words it conducts a self-staged performance, a self-representation. When the design coincides with the architecture, the architecture becomes ecstatic and self-contemplative, because its primary function is to communicate its own essence and tension, to get its own meditative message across.
The Olympic theatre at Vicenza, Aldo Rossi's theatre of the world in Venice, the architecture-furniture of the Renaissance, Buddhist temples, Philip Johnson's pavilion in the garden, and then Filarete, Gaudí, Wittgenstein, Adams, and the total environments of the futurists, are all examples of this suggested suspense and mystic expectation of something yet to happen. The method pursued here is the opposite of the canonical one adopted in architectural composition. It does not lead consequentially from the idea to the construction, in compliance to indirect procedures developing from sketches to drawings and models to actual realisation. Here there is no preparatory phase as a descriptive system to attain the goal of a conclusive building, the useful, real and final object. Here the creative system is magmatic, a continuous dialectic of literary and mental processes aimed at the development of a complex and labyrinthine hypothesis. The ultimate work is not intended to be real, but a utopian fragment, a mirage and apparition. The facades on the Casino at Arosa are conceived in the light of these interwoven aspects of the visual arts. Against breathtaking scenery, they are also affected by the enchantment of a mountain architecture close to the sky, by the rarefied distance of unusual atmospheres, and by memories of Finsterlin. (Alessandro Mendini)

3

1 *View of west front.*
2 *Detail of cornice fascia.*
3 *Perspective view of front with entrance. The building, an anonymous parallelepiped with alterations dating from the 1950s and 60s, looks onto the main road of Arosa, a small town in the Grisons province of Switzerland, situated at a height of 1800 metres. Atelier Mendini responded to the brief to redesign the Casino's facades with a design that springs from the interweaving of three different disciplines: architecture, design and painting. The result, in the words of the architects themselves, is "a sort of assemblage, a collage of equal and independent expressive pieces".*
Facing page: detail of the project. Besides the Bisazza mosaics, an assortment of other materials was used, including steel, enamelled plate, glass, plexiglas, marble and plaster. The mixture of these elements is translated into a polychrome effect that varies according to the light of day and night.

Testo di Pierre Restany

L'arte, vettore umanistico della comunicazione interattiva (ludica)

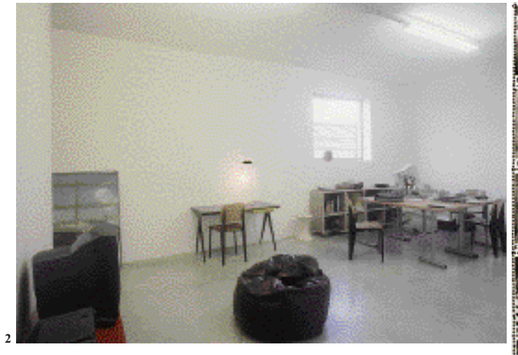
Text by Pierre Restany

Art as the humanist vector of interactive (leisure) communication

Un viaggio ideale nel percorso dell'arte del Novecento ci fa attraversare quel capitolo della comunicazione estetica che privilegia il rapporto arte-industria, per portare all'affermazione progressiva dei linguaggi della natura moderna, industriale, urbana e mediatica. Un processo di dematerializzazione dell'arte a favore di un personale impatto interattivo che ha dato esiti eterogenei, tutti comunque portatori di una forza vitale e ludica, terapeutica.

This ideal journey into 20th-century art takes us through aesthetic communication with the accent on art-industry relations, and up to the steady establishment of languages expressed in modern, industrial, urban and media terms. A dematerialized art benefits a personal interactive impact with mixed results, though they are all bearers of a vital and amused, therapeutic force.

1



2

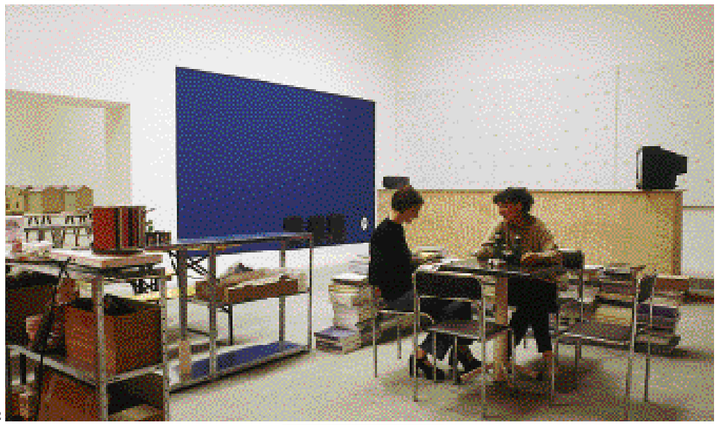
3

1 Frammento della composizione grafica di Shinro Ohtake per l'installazione *Pocket Pager Vibro-Blues*, 1997.
2 Installazione di Philippe Parreno all'inaugurazione della galleria Air de Paris lo scorso anno. Comprende «Happy ending, Stockolm, 1997-1995», una lampada in vetro soffiato che utilizza un sistema elettrico (su un tavolo di Jean Prouvé), proposta in tre differenti esemplari (courtesy Air de Paris).
3 Georges Maciunas, *Fluxpost*, tavola con 42 francobolli, 1963, collezione Hénie Onstad Foundation (©Hénie Onstad Foundation). È stata esposta alla mostra "Mail Art. 1962-1992", curata da Jean-Noël Laszlo.
4-7 Quattro scorci dell'esposizione "One revolution per minute" di Rirkrit Tiravanija, 1996 (foto AndréMorin/le Consortium). Nell'immagine in alto si riconosce l'artista; in basso, letto della collezione J. Brolly, Parigi.

***1** A fragment of the graphic composition by Shinro Ohtake for his* Pocket Pager Vibro-Blues *installation, 1997.*
***2** Installation by Philippe Parreno at the opening of the Air de Paris Gallery last year. It includes «Happy ending, Stockholm, 1997-1995», a lamp in blown glass using an electrical system (on a table by Jean Prouvé), created in three different pieces (courtesy Air de Paris).*
***3** Georges Maciunas, Fluxpost, board with 42 postage-stamps, 1963, Hénie Onstad Foundation collection (© Hénie Onstad Foundation). It was shown at the exhibition of "Mail Art 1962-1992", directed by Jean-Noël Laszlo.*
***4-7** Four views of the exhibition "One revolution per minute" by Rirkit Tiravanija, 1996 (photo André Morin/ le Consortium). The artist can be recognized in the picture, top; bottom, a bed from the J. Brolly collection, Paris.*

1

Non è prematuro né arbitrario affermare nel 1998 che il destino umanistico della comunicazione si è dipanato sull'altra faccia dell'arte del XX secolo. È inevitabile constatare oggi questa verità oggettiva. Con il suo primo ready-made del 1913 Marcel Duchamp ci indica la bellezza nell'oggetto di serie, nel prodotto della macchina, e inaugura brillantemente un capitolo nuovo della comunicazione estetica, che privilegia il rapporto arte-industria. Il XX secolo conoscerà da allora due storie dell'arte parallele, la dialettica formalista e abitudinaria del succedersi degli stili da un lato, e dall'altro l'affermazione progressiva dei linguaggi della natura moderna, industriale, urbana e mediatica.
A scatenare la mutazione decisiva è l'incontro spirituale tra Marcel Duchamp e John Cage. La riflessione sulla portata filosofica ed esistenziale del ready-made condurrà il compositore americano a elaborare la sua "theory of inclusion" (1952), secondo la quale ogni situazione esistenziale ha diritto all'espressione artistica. I rumori originati dal consumo dell'acqua corrente creano la *Water Music*, uno dei classici di Cage. Eccellente insegnante, Cage avrà un influsso determinante sulla generazione americana degli anni '50-60. Un influsso che si eserciterà su Robert Rauschenberg, figura centrale del periodo, inventore della combine painting, precursore neodadaista della Pop Art, animatore insieme con Billy Klüver degli Experiments in Art and Technology; e anche su altri tre protagonisti dell'espansione multimediale dei dispositivi artistici: Merce Cunningham, innovatore della modern dance; Allan Kaprow, cui si deve la definizione dei due concetti fondamentali della nuova estetica della comunicazione, l'environment e l'happening, destinati ad aprire la strada alle expanded arts care a George Maciunas e agli adepti di Fluxus, e oggi alla diffusione universale della lingua franca delle installazioni e delle perfo-rmance; il coreano Nam June Paik, pioniere della videoarte e della videoscultura.
Non si tratta più di comunicazione estetica, ma piuttosto di estetica della comunicazione: la portata interattiva dei dispositivi dell'espressività artistica va di pari passo con la crescente affermazione delle strutture globalizzanti dell'informazione, il riferimento sempre più insistente all'aleatorietà delle situazioni oggettive, agli accompagnamenti audiovisivi, all'azione umana e alle risorse espressive del corpo conferisce a questi dispositivi un plusvalore semantico 'immateriale' che ne sottolinea il carattere puntuale o effimero.
L'Europa non è inattiva in questo processo di dematerializzazione dell'arte a favore del proprio impatto interattivo. Yves Klein, il grande visionario dell'immateriale, non ha esitato a servirsi di pennelli umani per fissare la traccia energetica e vitale della carne. I Nouveaux Réalistes si sono rivelati maestri della metamorfosi quotidiana della nostra società industriale, con César, Tinguély, Arman, Spoerri e ancora con Rotella, Hains, Niki de St. Phalle. Christo e Jeanne-Claude ne hanno innalzato la dimensione mutante a scala monumentale (il Pont Neuf di Parigi o il Reichstag di Berlino, entrambi impacchettati) oppure



2

3

4

ESTETICA RELAZIONALE

1 Paul Mc Carthy, *Assortment, 1973-1983* (foto Paul Mc Carthy). È stata esposta alla mostra "Out of Action. Aktionismus, Body Art & Performance 1949-1979", al MAK di Vienna dallo scorso giugno fino al 6 settembre.
2 Jeff Koons, *Puppy*, il cane gigante fatto di fiori realizzato per il Guggenheim Museum di Bilbao, aperto lo scorso ottobre (foto Jacques Pavlovsky/Sygma/Grazia Neri).
3 Christo, *The Umbrellas,* l'installazione realizzata il 9 ottobre '91, 96 chilometri a nord di Los Angeles, lungo la Interstate 5 e il passo Tejon (foto Wolfgang e Sylvia Volz).

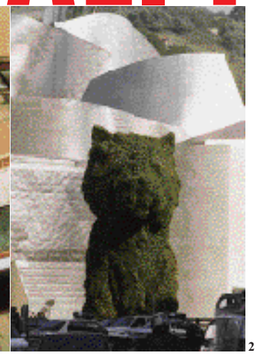
1 Paul Mc Carthy, Assortment, 1973-1983 *(photo Paul Mc Carthy). It was shown at the exhibition "Out of Action. Aktionismus, Body Art & Performance 1949-1979", at the MAK in Vienna from June last to 6 September.*
2 Jeff Koons, a giant Puppy *made of flowers for the Guggenheim Museum at Bilbao, opened last October (photo Jacques Pavlovsky/Sygma/Grazia Neri).*
3 Christo, The Umbrellas*, an installation created 9 October 1991, 96 kilometres north of Los Angeles, along the Interstate 5 and the Tejon Pass (photo Wolfgang and Sylvia Volz).*

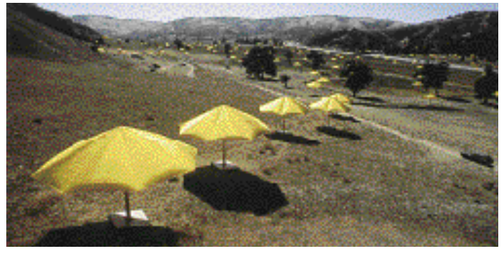
autenticamente planetaria (il doppio progetto simultaneo delle *Umbrellas* in Giappone e in California).
La ricerca sulla perfettibilità e sulla flessibilità dei dispositivi della comunicazione nel ventennio '65-85 ha investito i rituali interattivi. Prima di tutto quelli della festa e del cibo: Miralda è diventato il mago delle grandi epopee celebrative e Spoerri il maestro della eat art. Negli anni Settanta a Parigi il Groupe d'art sociologique si è specializzato nell'allestimento di azioni sul territorio che hanno acquistato spesso la fisionomia di campagne d'opinione e di sondaggi specifici. La locomotiva del movimento, Fred Forest, è oggi titolare di una cattedra di Estetica della comunicazione all'università di Nizza. Ma la linea "di espansione" ha avuto gli sviluppi più ricchi, su entrambe le sponde dell'Atlantico, soprattutto dell'ambito della body art. Si ricordano le body painting di Yayoi Kusama a New York, gli happening allestiti da Jean-Jacques Lebel a Parigi, e in particolare il famoso *Meat Joy* di Carolee Schneeman; le innumerevoli azioni Fluxus un po' in ogni parte del mondo, le performance di Gina Pane e di Michel Journias, come le metamorfosi praticate da Orlan sul proprio corpo; senza contare il "teatro dell'orgia" degli azionisti viennesi o le sculture viventi di Gilbert e George.
La lista dei body artist è ben lungi dall'essere terminata, ma chi è andato più lontano del raffinare i propri dispositivi strutturali è forse l'italo-americano Vito Acconci: l'autore si mette sistematicamente in situazioni di interazione psicologica con lo spettatore. Nella celebre *Command performance* del 1974 ha messo a punto un sistema audiovisivo il cui controllo a distanza permette al visitatore di sostituirsi al performer invisibile.
L'altra faccia dell'arte abbonda oggi di creazioni multimediali che rappresentano altrettanti segni dell'inserimento organico dell'arte nella corrente della comunicazione globale. Segni sempre umoristici, quando non ludici, il che indica chiaramente la dimensione di profondità umana e culturale a essi collegata. Questo denominatore comune unisce opere dissimili come i raffinati dispositivi audiovisivi di Muntadas o di Shinro Ohtake, i segnali-feticcio di Charlemagne Palestine, di Maurizio Cattelan, di Paul McCarthy e di Jeff Koons, i progetti favolosi di Christo e Jeanne-Claude, le architetture di zucchero di Dorothée Selz o le strutture di carta di Pavlos, gli *American Nude* di Wesselmann e i giochi di costruzioni dai colori d'arcobaleno di Lucio Del Pezzo.
Nel momento in cui si consolidano le reti telematiche della cultura globale, la grande avventura della mail-art, l'arte della comunicazione postale, acquista il suo senso compiuto. La nuova estetica relazionale cara a Nicolas Bourriaud è più che mai attuale: il suo realizzare dispositivi trasversali che producono situazioni fondate sullo scambio ci mette di fronte a una riflessione fondamentale sulla funzione di un'arte integrata nella dinamica globale della comunicazione: opere come quelle di Pierre Huyghe, Philippe Darend, Liam Sillick o Rirkit Tiravanija mettono oggi sul tappeto i problemi essenziali dell'estetica della comunicazione: l'uso dell'opera d'arte nel contesto desacralizzato della cultura globale, l'occupazione degli spazi dedicati alla presentazione dell'arte tramite l'allestimento di situazioni apparentemente contraddittorie ma in realtà complementari, la gestione profondamente raffinata delle preoccupazioni d'ordine sociale, senza che cada nella demagogia sociologica, la strategia dello scambio interattivo, la realizzazione creativa e priva di complessi di dispositivi di formazione dello sguardo e del comportamento dello spettatore.
La postmodernità che stiamo vivendo ha perso la presunzione autoritaria che era l'appannaggio della modernità. Oggi tutto passa dalla negoziazione della libera valutazione della proposta artistica. Ogni messaggio culturale, per raggiungere la sua finalità globalizzante, deve passare da uno spazio di prossimità con l'individuo recettore cui è indirizzato. Dalla percezione di questo 'vicinato' semplice, familiare e naturale dipende il passaggio della corrente, la circolazione dell'influsso generale. L'estetica relazionale è un atto di fede nella virtù umanistica dell'arte nella sfera della comunicazione globale. Un'opera recente di Rirkit Tiravanija, realizzata nel 1996 al Consortium di Digione, *Untitled 1996* (una rivoluzione al minuto), cade a proposito per illustrare la mia affermazione. Il Consortium di Digione funziona come un museo sperimentale dotato di una collezione permanente. Prendere atto di questa situazione specifica ha condotto Tiravanija (artista relazionale di origine tailandese che vive a New York) a costruire la sua mostra su tre assi. Innanzitutto l'uso della collezione del Consortium. Un certo numero di opere, da Warhol a Dan Graham a Allan McCollum, Turoni, Mosset e On Kawara sono state liberamente disposte nelle sale d'esposizione. Poi il ricorso a quattro vecchie opere dell'artista. La prima, *Untitled 1993* (*Café Deutschland*), è formata da un tavolo con le sedie, un fornello e l'occorrente per preparare il caffè turco; la seconda, *Untitled 1993* (*Cure*) consiste in una grande tenda quadrata arancione, che contiene tutti gli ingredienti necessari alla preparazione del tè; la terza opera, del 1994, è un bancone di legno dove si servono Coca-Cola e birra; la quarta opera, del 1993, è un gran tavolo munito di due panche e attrezzato con tutto il materiale necessario alla preparazione di minestre cinesi, servite dallo stesso artista. L'ultima grande sala, infine, tratta un tema centrale per l'artista tailandese: la replica in scala di una sala di registrazione e di prova per la musica, situata a New York all'angolo della strada in cui Tiravanija abita. Chitarre e amplificatori sono a disposizione dei musicisti e dei cantanti invitati, che fanno parte integrante dell'opera. Tiravanija è già arrivato alla sesta o settima versione. Le modifiche tengono conto dell'adattamento ai rispettivi siti. La manifestazione raggruppa così le differenti funzioni di scambio (opere d'arte, bevande, cibo, musica) messe in atto nelle diverse sale, a uso dei visitatori come dei dipendenti del museo. Tutti partecipano alla festa e il messaggio culturale collettivo si fonde nel corso del suo stesso svolgimento.
Decisamente gli artisti del gruppo Gutaj inaugurando il loro primo festival all'aperto a Osaka nel 1955 erano ben lontani dall'immaginare che stavano per fare della loro arte il vettore umanistico della comunicazione ludica. Tuttavia, scoprendo l'altra faccia dell'arte avevano avvertito il formidabile richiamo d'apertura della cultura globale. E oggi, con l'estetica relazionale, l'altra faccia dell'arte può affrontare il terzo millennio a occhi spalancati. Gli artisti relazionali si presentano come attori ideali della cultura ludica della comunicazione, ingegneri del tempo libero, terapeuti del vuoto esistenziale, inesorabile flagello che incombe su tutta la nostra società postindustriale.

It is neither too soon nor too arbitrary *to say, in 1998, that the humanist destiny of communication has been acted out on the other side of 20th century art. Today this self-evidence can only be confirmed. With his first ready-made in 1913, Marcel Duchamp showed us beauty in a series-made object, the product of machinery; and brilliantly inaugurated a new chapter of aesthetic communication to the advantage of art-industry relations. The 20th century from then on was to witness two parallel histories of art: the formalist and routine dialectic of a succession of styles on the one hand, and on the other the progressive approach of modern, industrial, urban and media languages.*
It was the spiritual encounter between Marcel Duchamp and John Cage that sparked the decisive change. Reflection on the philosophical and existential range of the ready-made led the American composer to outline his "theory of inclusion" (1952), under the terms of which each existential situation in life has a right to artistic expression. The noises made by the consumption of drinking water created water music*, one of Cage's classic pieces. An excellent professor, John Cage was to have a crucial influence on the American generation of the 1950s and 60s. It was an influence felt by Robert Rauschenberg, a key figure of the period and creator of combine painting, the neo-dada precursor of pop art and animator with Billy Klüver, of the* Experiments in Art and Technology*. It was also felt by three other protagonists of the multimedia expansion of art devices, Merce Cunningham, the renovator of modern dance; Allan Kaprow, to whom we owe the definition of the two fundamental concepts of the new aesthetic of communication, the environment and the happening, which paved the way to the expanded arts dear to George Maciunas, to the adepts of Fluxus and today to the universal lingua franca of installations and performances; and the Korean Nam June Paik, pioneer of video-art and video-sculpture.*
The crux of the matter was not aesthetic communication any more, but the aesthetics of communication. The interactive power of the devices of artistic expressiveness was to go hand in hand with the growth of the globalizing structures of information. The most insistent recourse to the aleatoriness of objective situations, to audiovisual accompaniments, to human action and to the expressive resources of the body, gave these devices an 'immaterial', semantic plus-value which emphasized their timely or ephemeral character.

SEGNALI FETICCI

1


2

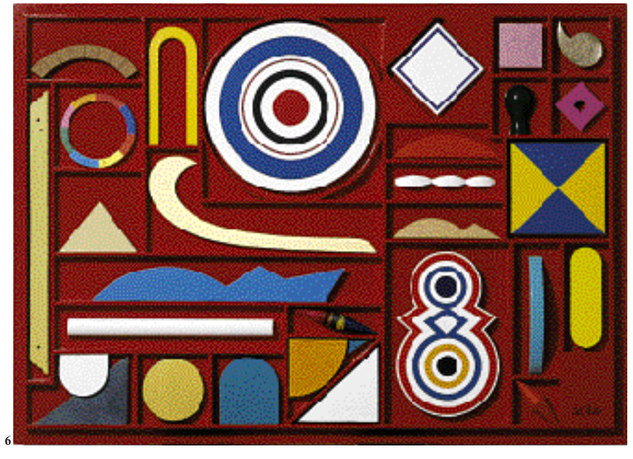

3

METAMORFOSI DEL QUOTIDIANO

4

STRUTTURE AMBIENTALI LU

5


6

4 Dorothée Selz, *Sugar Arch*, 1989, American Craft Museum di New York. La base è in legno, la superficie in zucchero e canditi; dimensioni cm 600x0,50x200h (foto Becket Logan).
5 Pavlos, *Football*, performance fissata nella parete, una composizione di confetti nelle dimensioni cm 250x1200, Atene 1974.
6 Lucio del Pezzo, *Casellario*, 1996. Collage e colore acrilico, smalto su legno, dimensioni cm 130x160.

4 Dorothée Selz, Sugar Arch*, 1989, American Craft Museum of New York. The base is in wood, the surface in sugar and candy; dimensions 600x0,5xh200 cm (photo Becket Logan).*
5 Pavlos, Football*, performance fixed into the wall, a composition made with sweets in the dimensions 250x1200 cm, Athens 1974.*
6 Lucio del Pezzo, Casellario*, 1996. Collage and acrylic colour, enamel on wood, dimensions 130x160 cm.*

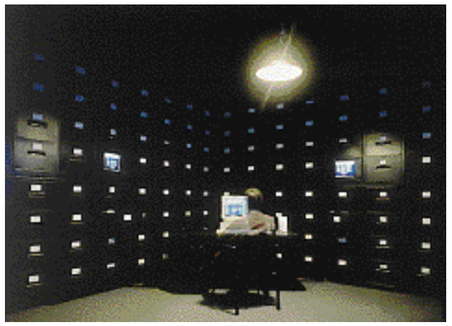
COMUNICAZIONE RITUALI DELLA

Europe was not to be outdone in this process of dematerialization of art to the advantage of its interactive impact. Yves Klein, the great visionary of immateriality, did not hesitate to use women's bodies as human brushes to paint the energetic and vital trace of flesh. The New Realists proved to be the masters of the metamorphosis of ordinariness in our industrial society. With César, Tinguely, Arman, Spoerri or again Rotella, Hains, Niki De St Phalle, Christo and Jeanne-Claude, they have raised the mutant dimension to a monumental scale (the Pont-Neuf in Paris or the Reichstag in Berlin, both of them wrapped) or to a veritably planetary one (the dual simultaneous Umbrella *project in Japan and California).*

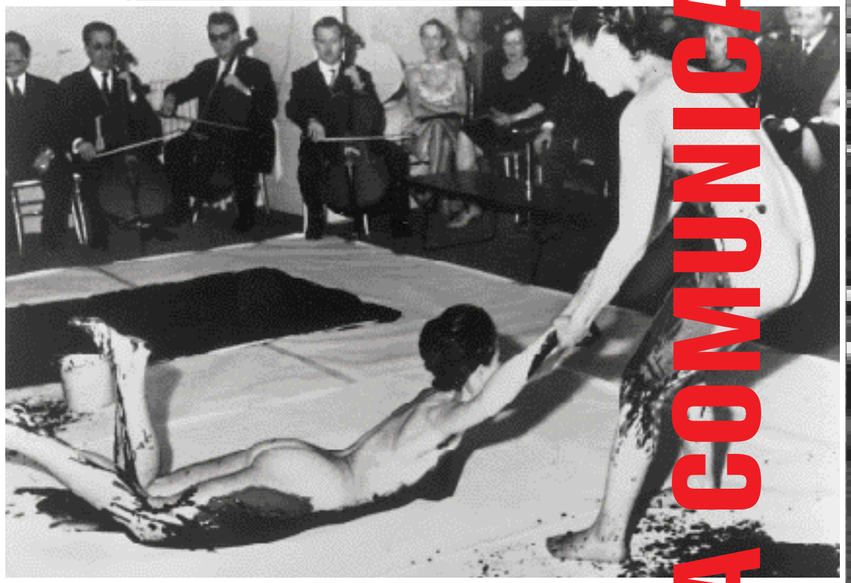
Research on the perfectibility and flexibility of communication devices led, in the period 1965-85, to interactive rituals. First came those of entertainment and food. Miralda became the magician of great celebratory epics and Spoerri the master of eat art. In the 70s, in Paris, the Groupe d'Art Sociologique specialized in the mounting of actions on land, which often assumed the air of opinion polls and topical surveys. The locomotive of movement, Fred Forest, today holds a chair of communicational aesthetics at the University of Nice. But it is was in the sphere of body art most of all, that the 'expansive' line found its richest developments, on both sides of the Atlantic. We remember the body paintings of Yayoi Kusama in New York, the happenings organised by Jean Jaques Lebel in Paris, and in particular the famous Meat Joy *by Carolee Schneeman, the innumerable Fluxus actions in various parts of the world, the performances of Gina Pane and Michel Journias as well as the metamorphoses practised by Orlan on his own body – not to mention the "orgiastic theatre" of the Viennese actionists or the living sculptures of Gilbert and George. The list of body artists by no means ends here, but it is perhaps the Italo-American Vito Acconci who went farthest in the refinement of its structural devices. This artist put himself systematically into situations of psychological interaction with the spectator. In his famous* Command performance *of 1974, he perfected an audiovisual system whose remote activation enabled the visitor to substitute the invisible performer.*

The other side of art today abounds in multimedia creations that are as many signs of art's organic place within the flux of global communication. These signs are always humorous if not games, which well shows the scale of human and cultural depth attached to them. This same common denominator unites works as dissimilar as the sophisticated audiovisual devices of Muntadas or of Shinro Ohtake, the signal-fetishes of Charlemagne Palestine, Maurizio Cattelan, Paul McCarthy or Jeff Koons, the fabulous projects of Christo and Jeanne-Claude, the sugar architectures of Dorothée Selz or the paper structures of Pavlos, the American nudes *of Wesselman or the rainbow-coloured construction games of Lucio Del Pezzo.*

When the telematic networks of global culture were consolidated, the great adventure of mail art, the art of postal communication, came right into its own. The new relational aesthetic cultivated by Nicolas Bourriaud was more topical than ever; his placing of transversal devices, engendering situations based on exchange, confronted us with a fundamental reflection on the function of an art integrated to the global dynamics of communication. Works like those of Pierre Huyghe, Philippe Darend, Liam Sillick or Rirkit Tiravanija today pose the essential problems of the aesthetics of communication: the use of artworks in the deconsecrated context of global culture, the occupation of spaces allocated to the presentation of art by the arrangement of seemingly contradictory but actually complementary situations, the ultra-refined management of social issues to avoid sinking to sociological demagogy, the strategy of interactive exchange, and the de-complexed and inventive situating of devices for the formation of looking and of spectator behaviour. The post-modernity that we were living in has lost the authoritarian presumption that had been the ter-



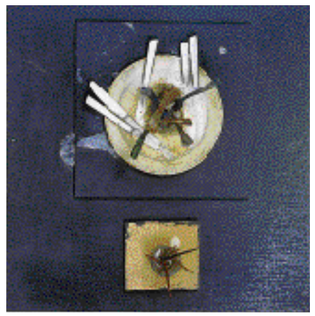
1



2

1 Muntadas, *The File Room*, Centre d'Art Santa Monica, Barcellona, 1996 (foto Rocco Ricci).
2 Yves Klein, *Anthropométries*, 1960, sezione pubblica della Galerie Internationale d'Art Contemporain, Parigi.
3 Daniel Spoerri, *Eat Art avant la lettre*, 1964, quadro-trappola, tecnica mista, cm 62x62x30.
Pagina accanto: Allan Kaprow, *Yard/Hof*, 1961. Installazione con copertoni di auto usate e altri attrezzi (foto Ken Heyman).

***1** Muntadas,* The File Room, *Centre d'Art Santa Monica, Barcelona, 1996 (photo Rocco Ricci).*
***2** Yves Klein,* Anthropométries, *1960, public section of the Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris.*
***3** Daniel Spoerri,* Eat Art avant la lettre, *1964, trap-painting, mixed technique, 62x62x30 cm.*
Opposite: Allan Kaprow, Yard/Hof, *1961. Installation with used car tyres and other items (photo Ken Heyman).*



3

1 Muntadas, "Des/ Aparicions", Centre d'Art Santa Monica, Barcellona, 1996 (foto Rocco Ricci).
2 Antoni Miralda, "Alianzas de agua" (1989) e "TVRing" (1986). Si tratta oggetti-sculture della grande opera "Honeymoon" (Luna di Miele), 1986-'92: fidanzamento e matrimonio tra la statua di Cristobal Colón di Barcellona e la statua della Libertà di New York.

1 Muntadas, "Des/Aparicions", Centre d'Art Santa Monica, Barcelona, 1996 (photo by Rocco Ricci).
2 Antoni Miralda, "Alianzas de agua" (1989) and "TVRing" (1986). They are objects-sculptures from the large work "Honeymoon", 1986-'92: engagement and marriage between the statue of Cristobal Colón in Barcelona and the Statue of Liberty in New York.

RITUALI DELLA COMUNICAZIONE

ritory of modernity. All this is today transacted in the free evaluation of an artistic proposition. All cultural messages, to attain their globalizing purpose, must pass through an area of proximity to the individual addresses. It is upon the perception of this simple, familiar and natural 'vicinato' that the passing of movements and circulation of the general influx depends. Relational aesthetics is an act of faith in the humanist virtue of art within global communication.
A recent work by Rirkit Tiravanija, done in 1996 at the Dijon Consortium, Untitled 1996 *(*One Revolution Per Minute*), precisely illustrates my point, by the intelligence of the complex processes which it brings into effect. The Dijon Consortium operates as an experimental museum endowed with a permanent collection. Awareness of this specific situation led Tiravanija (the relational artist of Thai origin who lives in New York) to build his exhibition around three axes. First, the use of the Consortium's collection. A certain number of works, from Warhol and Dan Graham to Allan McCollum, Turoni, Mosset or On Kawara, were arranged freely in the exhibition rooms. Next came four of the artist's own earlier works. The first,* Untitled 1993 (Café Deutschland*), comprised a table and chairs, a stove and a Turkish coffee-making set; the second,* Untitled 1993 (Cure*), consisted of a large orange, square tent containing all the ingredients necessary for the preparation of tea; the third work, dated 1994, was a wooden bar counter on which Coca-Cola and beer were served; the fourth work, done in 1993, was a large table with two benches and complete with all the necessary material for the preparation of Chinese crêpe soups, served by the artist himself at the private view. Finally, the last large room dealt with a major theme in the Thai artist's work: the scale replica of a music recording and repeating studio, situated in New York on the corner of the street in which he lives. The guitars and amplifiers are available to guest musicians or singers who are an integral part of the piece. Tiravanija is already into his sixth or seventh version. The modifications take into account the adaptation to their respective sites. The event thus groups together the different functions of exchange (works of art, drinks, food, music) displayed in the various rooms for the use of visitors as well as museum staff. Everybody is one of the party, and the collective cultural message spreads as they enjoy it.*
Decidedly, the artists of the Gutaj group, when they inaugurated their 1st outdoor festival in Osaka in 1955, never expected to make their art the humanist vector of leisure communication. And yet, in discovering the other side of art, they had sensed the formidable appeal of global culture. And today, with relational aesthetics, the other side of art can look ahead to the third millennium with its eyes wide open. The relational artists present themselves as ideal actors in the pleasure culture of communication, as the engineers of leisure and therapeutists of existential emptiness, that inexorable scourge which hangs over our entire post-industrial society.

2

TEMPS LIBRE
J'ai signalé, il y a quelque quarante ans, comme un phénomène critique dans l'histoire du monde la disparition de la terre libre, c'est-à-dire l'occupation achevés des territoires par des nations organisées, la suppression des biens qui ne sont à personne. Mais, parallèlement à ce phénomène politique, on constat la disparition du temps libre. L'espace libre et le temps libre ne sont plus que des souvenirs. Le temps libre dont il s'agit n'est pas le loisir, tel qu'on l'entend d'ordinaire. Le loisir apparent existe encore, et meme ce loisir apparent se défend et se généralise au moyen de mesures légales et de perfectionnements mécaniques contre le conquête des heures par l'activité. Les journées de travail sont mesurées et ses heures comptées par la loi. Mais je dis que le loisir intérieur, qui est tout autre chose que le loisir chronométrique, se perd. Nous perdons cette paix essentielle des profondeurs de l'être, cette absence sans prix, pendant laquelle les éléments les plus délicats de la vie se rafraîchissent et se réconfortent, pendant laquelle l'être, en quelque sorte, se lave du passé et du futur, de la conscience présente, des obligations suspendues et des attentes embusquées... Point de souci, point de lendemain, point de pression intérieure; mais une sorte de repos dans l'absence, une vacance bienfaisante, qui rend l'esprit à sa liberté propre. Il ne s'occupe alors que de soi-même. Il est délié de ses devoirs envers la connaissance pratique et déchargé du soin des choses prochaines: il peut produire des formations pures comme des cristaux. Mais voici que la rigueur, la tension et la précipitation de notre existence moderne troublent ou dilapident ce précieux repos. Voyez en vous et autour de vous! Les progrès de l'insomnie sont remarquables et suivent exactement tous les autres progrès. Que de personnes dans le monde ne dorment plus que d'un sommeil de synthèse, et se fournissent de néant dans la savante industrie de la chimie organique! Peut-être de nouveaux assemblages de molécules plus ou moins barbituriques nous donneront-ils la méditation que l'existence nous interdit de plus en plus d'obtenir naturellement. La pharmacopée, quelque jour, nous offrira de la profondeur. Mais, en attendant, la fatigue et la confusion mentale son parfois telles que l'on se prend à regretter naïvement les Tahiti, les paradis de simplicité et de paresse, les vies à forme lente et inexacte que nous n'avons jamais connues. Les primitifs ignorent la nécessité d'un temps finement divisé.
Paul Valéry

Oeuvres. Gallimard, Paris. Vol I pp. 1068-1069.

TEMPO LIBERO
Ho segnalato, una quarantina di anni fa, come un fenomeno critico nella storia del mondo, la scomparsa della terra libera, cioè a dire l'occupazione completa dei territori da parte di nazioni organizzate, la soppressione dei beni di nessuno. Ma, parallelamente a questo fenomeno politico, si osserva la scomparsa del tempo libero. Lo spazio libero e il tempo libero non sono più che ricordi. Il tempo libero di cui si tratta non è l'ozio, così come lo si intende di solito. L'ozio apparente esiste ancora, e anche quell'ozio apparente si difende e si generalizza per mezzo di misure legali e di perfezionamenti meccanici contro la conquista delle ore da parte dell'attività. Le giornate di lavoro sono misurate e le loro ore contate dalla legge. Ma dico che l'ozio interiore, tutt'altra cosa dall'ozio cronometrico si perde. Noi perdiamo quella pace essenziale delle profondità dell'essere, quella assenza anche senza prezzo, durante la quale l'essere, in un certo senso, si lava del passato e del futuro, della coscienza presente, delle obbligazioni sospese e delle attese in agguato... Niente preoccupazioni, niente domani, niente pressioni interiori; una specie di riposo nell'assenza, una vacanza benefica, che rende lo spirito alla propria libertà. Esso allora non si occupa che di se stesso. È liberato dei suoi doveri verso la conoscenza pratica e scaricato del pensiero delle cose prossime: può produrre formazioni pure come cristalli. Ma ecco che il rigore, la tensione e la partecipazione della nostra esistenza moderna turbano o dilapidano quel prezioso riposo. Guardate gli altri progressi. Quante persone al mondo non dormono più che di un sonno di sintesi, e si forniscono di annullmento nella sapiente industria della chimica organica! Forse nuovi complessi di molecole più o meno barbituriche ci daranno la meditazione che l'esistenza ci interdice sempre più di ottenere naturalmente. La farmacopea, un giorno o l'altro, ci offrirà un po' di profondità. Ma, nell'attesa, la stanchezza e la confusione mentale sono a volte tali che si prende a rimpiangere ingenuamente le Tahiti, i paradisi di semplicità e di pigrizia, le esistenze dalla forma lenta e inesatta che non abbiamo mai conosciute. I primitivi ignorano la necessità di un tempo sottilmente diviso.

FREE TIME
Forty-odd years ago I remarked on the disappearance of free lands, as a critical phenomenon in the history of the world. In other words, every territory had been occupied by the organized nations and the goods of nobody had been suppressed. However, alongside this political phenomenon one can observe the vanishing of free time. Both free space and spare time are just memories. Leisure is not idleness, as it is usually understood. Apparent idleness still exists, and that apparent inactivity defends itself and spreads by legal means and mechanical improvements against the conquering of hours by activity. Working days are measured and their hours are counted by law. What I mean is that interior idleness, a far cry from the chronometrical variety, is lost. We lose that essential peace of the depth of being, that priceless absence during which the more delicate elements of life refresh themselves and comfort themselves again. In a way, during that peace the being cleanses itself of the past and the future, of the present consciousness, of the suspended obligations and the expectations in ambush... No worries, no tomorrows and no interior pressure: a sort of rest in absence, a beneficial vacation, that allows the spirit its own freedom. Then it only takes care of itself. It is freed from its duties to practical knowledge and relieved of the thought of future things: it can produce crystal-pure formations. But then the rigor, stress and hurry of our modern existence disturb or dilapidate that precious rest. Look at the other forms of progress. How many people in the world merely sleep synthetically and supply themselves from the skilled organic chemistry industry! Perhaps new complexes of molecules more or less barbituric will give us the meditation that existence prevents us more and more from obtaining naturally. Sooner or later, the pharmacopeia will offer us a little profundity. But, in the meantime, fatigue and mental confusion are sometimes so strong that one ingenuously regrets the Tahitis, the paradises of simplicity and laziness, the slow, inexact existence we have never known. The primitives ignore the necessity for a finely divided time.

a cura di Gianmario Andreani

“Le jardin planétaire”.
Claude Eveno, Gilles Clément. Éditions de l’Aube, La tour-d’Aigues, 1997 (pp. 200, F 159).

“Les raisons du paysage. De la Chine antique au environnements de synthèse”.
Augustin Berque. Hazan , Paris, 1995 (pp. 190, F 150).

“Green Belt Policies in Development Plans”.
Iain Gault. Brooks University, Oxford, 1981 (pp.140, s.i.p.).

“Le Alpi. Un mondo della frammentazione, un mondo dell’immanenza”.
Bernard Poche. in TELLUS *, Morbegno, n. 18, 1997.*

di Giulio Redaelli In letteratura, “le opere veramente grandi di questi ultimi cinquant’anni non sono nate dalla volontà di sperimentare nuovi stili, né dal tentativo di esprimersi ora in un modo ora nell’altro, né dal desiderio di essere moderni, ma sono nate sempre laddove, prima di ogni conoscenza, un pensiero nuovo, con la sua forza dirompente, ha dato il primo impulso”, così Ingeborg Bachmann (1983). Se così fosse anche in urbanistica e architettura, le storie retoriche e idealistiche andrebbero riscritte. Iain Gault (1981) ha cominciato a farlo, mostrando che la “green belt policy” del Greater London Plan (1944), uno dei miti dell’urbanistica modernista, ha fallito tutti gli obiettivi dei promotori, la cui lista si legge come un *Who’s who* del pensiero sull’urbanesimo metropolitano. Il “cordone sanitario” di Abercrombie mediò tra il verde multi-uso tra le piccole città della metropoli diffusa (Howard), l’area ricreativa per la metropoli agglomerata (Unwin), e la difesa dell’agricoltura contro l’espansione metropolitana (Scott), impostazioni tutte interne al paradigma fondato della opposizione metropoli-campagna, ispirato da Geddes e, quindi, sulla funzionalizzazione della campagna alla metropoli; ma la mediazione non risparmiò né la mitica campagna di Wordsworth e Coleridge né la mitica metropoli di Blake e Dickens. Fin qui Gault; in realtà, per traguardare un ambiente-paesaggio urbano-rurale integrato, funzionalmente e nell’immagine, occorreva perfezionare il rapporto tra Londra e le altre città esterne alla Greater London; ma questo pensiero sull’urbanesimo urbano policentrico, che implicava ben altre politiche e gestioni per la deconcentrazione insediativa, era estraneo alla lobby green belt. (Ovviamente è anche estraneo alle tardive imitazioni: come il recente Parco Sud di Milano che, a differenza del Parco Valle del Ticino, ha virtualizzato la natura della campagna milanese, densa di redditi agricoli e industriali, nel cordone sanitario della natura dismessa dall’agricoltura, funzionalizzandola a una inesistente metropoli milanese).

La green belt policy è tutt’altro che archiviata anzi, in questa fine secolo, sembra trovare addirittura una proiezione planetaria: le montagne alpine e pirenaiche, nordamericane e andine, i mari mediterranei e caraibici, i deserti africani e asiatici, le foreste fluviali amazzoniche e indonesiane, per non citare che alcuni luoghi di delizie, sembrano confinati nel ruolo protezionistico e sanitario e, soprattutto, ludico, assegnato alla green belt in funzione della metropoli londinese e alle Alpi in funzione dell’escursionismo elitario nell’800, così Poche (1997); attualizzato per il turismo di massa della metropoli universale, o del villaggio globale, che, rallegrato dai piccoli popoli relegati nell’etnologia e nell’antropologia, esplora montagne, mari e deserti, calzando gli stivali delle sette leghe dell’ubiquità trasportistica e dell’istantaneità informazionale.

Non è questa l’impostazione di Augustin Berque, direttore del Centro di ricerche sul Giappone contemporaneo: non è agevole sintetizzare l’argomentazione complessa del geografo frances, senza riandare all’insieme della sua opera. Prima di tutto, come Poche (vedi *Domus* 802), contesta l’idea che il pianeta sia riguardabile come uno spazio omogeneo, nel quale la sola decisione possibile consisterebbe nella migliore gestione delle risorse complessive. È vero che la scoperta dei limiti della terra obbliga a ripensare il rapporto dell’umanità con il pianeta: “c’est le sens même de notre existence qui est en jeu, comme en témoignent certaines thèses de l’écologie profonde qui voudraient que l’humanité fut réduite aux effectifs qui étaient les siens avant l’industrie, voire avant l’agriculture”. Ma, “pour ne tomber dans la sinistre absurdité de ce genre de thèses”, è necessario avere la coscienza che il pianeta e la biosfera da una parte, e dall’altra l’ecumene, sono “trois niveaux ontologiques, le deuxième émergant à partir du premier et le troisième à partir du deuxième, mais la réduction inverse n’étant pas vraie”. In altri termini, come la sociologia culturale di Poche – che studia non le astratte società ma le collettività di uomini in quanto abitano i luoghi – così la geografia culturale di Berque studia l’ecumene, ossia i luoghi in quanto abitati dalle collettività di uomini. È un’altra geografia rispetto a quella standard che, confinandosi nello studio del pianeta, non può avvicinare la comprensione della spazialità dell’ecumene: i valori spaziali dell’ecumene sfuggono alle estrinsecazioni sulla morfologia dell’ambiente perché ne ignorano la dimensione culturale, e alle estrinsecazioni di psicologia del paesaggio perché ne ignorano la dimensione naturale (su questo aspetto, nello stesso libro, si può leggere il saggio di Yves Lunginbuhl).

Ciò che interessa è il dispiegamento dello spazio del pianeta e della biosfera nello spazio dell’ecumene: ogni soggetto, per il solo fatto di esistere, lavora a un “déploiement d’espace”, che aggiunge alla dimensione fisica ed ecologica la “spaciation qui est propre aux images”. Per Berque questa spaziazione è “inhérente à l’idée de jardin planétaire”: come “l’espace d’un jardin est apprécié par rapport à celui d’un environnement plus banal” – nel giardino di Ryôanji a Kyôto “est si ample, si abyssale même qu’elle peut se comparer à celle des lieux saints, c’est à dire à une manifestation physique de l’absolue, voire à un théophanie” – così lo spazio dell’ecumene lo è in rapporto a quello più banale del pianeta e della biosfera.

Interessantissima osservazione che spiega le ragioni profonde del fallimento della green belt policy, dunque inerente al nuovo pensiero sull’urbanesimo, alternativo a quello metropolitano: se anche la costruzione della città giusta è una spaziazione, ogni opera deve assegnare un nuovo senso al milieu o, per dirla con un neologismo coniato da Berque (1991, 1995), una ‘médiance’ oppure, con parole nostre, un portare l’abitare nella pienezza della sua essenza. Non una funzionalizzazione e nemmeno una virtualizzazione della campagna, ma la produzione dello spazio denso, densificato dall’abitabilità urbano-rurale è una spaziazione simbolica della struttura profonda dei significati: “ajoute une dimension symbolique à la dimension écologique de la biosphère”; ma, aggiungiamo noi, è anche una spaziazione materiale della struttura topologica dei luoghi: in che cosa è consistito, infatti, e consiste, il lavoro millenario di consolidamento delle montagne, di terrazzamento delle colline, di regimentazione dei fiumi, di messa a coltura del mosaico dei campi, se non nel dispiegamento della dimensione spazio-temporale dell’ecumene urbano attraverso l’allargamento dell’uso omogeneo di città alla campagna e dell’uso omogeneo di campagna alla città, dove la città è distinta ma non opposta alla sua campagna? Anche l’arte di costruire la città giusta è, dunque, un operare inerente all’idea di “jardin planétaire”.

Il giardino come rifugio dei valori di un’epoca: il prato naturista al Tiergarten di Berlino.
The garden as a refuge for the values of an era: the naturalist park at Berlin’s Tiergarten.

We want to kick off by quoting Ingeborg Bachmann (1983). In literature “the truly great works of the past fifty years have not been born by the will to experiment new styles, or by the attempt to express yourself in one way or another or by the desire to be modern. They have always been born, before all knowledge, where a new thought, with its explosive force, gave the first push”. If that had been the case in town planning and architecture too, the rhetorical and idealistic histories would have had to be rewritten. Iain Gault (1981) commenced doing so, showing that the green belt policy of the Greater London Plan (1944), one of the myths of modern planning, did not attain a single goal set by the conceivers. They were the leading minds of metropolitan urban planning. Abercrombie’s “sanitary cordon” mediated between the multipurpose greenery around the small towns in the sprawling metropolis (Howard), the recreational area for the agglomerated metropolis (Unwin) and the defense of agriculture against urban sprawl (Scott). All these approaches fell within the paradigm based on the contrast between the metropolis and the countryside, inspired by Geddes, hence on making the country functional to the big cities. But the mediation did not save the mythical countryside of Wordsworth and Coleridge or the mythical metropolis of Blake and Dickens. This is as far as Gault went. In reality, in order to achieve an integrated urban-rural environment-landscape, both functionally and imagewise, it was necessary to perfect the relationship between London and the other towns outside Greater London. But this thought on polycentric planning, which implied quite different policies and management for less dense developments, was alien to the green belt lobby. (Obviously, it is also foreign to the tardy imitations, like Milan’s recent South Park; unlike the Ticino Valley Park, it has virtualized the nature of the Milanese countryside, packed with farms and industry, in the sanitary cordon of nature without agriculture, making it functional to a nonexistent Milanese metropolis).

The green belt policy is far from having been jettisoned, however. On the contrary, as the century draws to a close it even seems to take on a planetary dimension: the Alps, the Pyrenees, the Rocky Mountains, the Andes, the Mediterranean, the Caribbean, the African and Asian deserts, the Amazon and Indonesian rain forests, plus some pleasure spots, seem restricted to a protectionist and sanitary role. Above all, they are pleasure gardens, like the green belt was for the London metropolis and the Alps were for elitist travelers of the nineteenth century, in the opinion of Poche (1998). It has been updated for the mass tourism of the universal metropolis or the global village; cheered by the small peoples relegated to ethnology and anthropology, it explores mountains, seas and deserts, putting on the seven-league boots of transportation everywhere and instant information. This is not the approach of Augustin Berque, Director of the Research Center on Contemporary Japan. It is not easy to sum up the complex reasoning of the French geographer without examining his entire work. First of all, like Poche (see Domus *802) he challenges the idea that the planet can be treated as a homogeneous space, in which the only possible decision would be the best management of the total resources. It is true that the discovery of the limits of the earth obliges one to rethink the relationship between humanity and the planet: “C’est le sens même de notre existence qui est en jeu, comme en témoignent certains thèses de l’écologie profonde qui voudraient que l’humanité fut réduite aux effectis qui étaient les siens avant l’industrie, voire avant l’agriculture”. But “pour ne tomber dans la sinistre absurdité de ce genre de thèses” it is necessary to be aware that the planet and the biosphere, plus the ecumene, are “trois niveaux ontologiques, le deuxième émergant à partir du premier et le troisième à partire du deuxième, mais la réduction inverse n’étant pas vraie”. In other words, like Poche’s cultural sociology which studies the communities of mankind living in real places, not abstract societies, Berque’s cultural geography examines the ecumene; that is, places where human communities live. It differs from standard geography; since it confines itself to the study of the planet it cannot come near comprehending the spatiality of the ecumene: the spatial values of the ecumene slip through the statements on the morphology of the environment. In fact, they ignore the culturl dimension. Also, they slip through the assertions on the psychology of the landscape, for they ignore the natural dimension (on this question you can read the essay by Yves Lunginbuhl in the same book).The fascinating thing is the spread of the space of the planet and the biosphere into the space of the ecumene: everybody, just because they exist, works at a “déploiement d’espace”, which adds to the physical and ecological dimension the “spaciation qui est propre aux images”. According to Berque, this spatiation is “inhérente à l’idée de jardin planétaire”: like “l’espace d’un jardin est apprécié par rapport à celui d’un environnement plus banal”. In the Garden of Ryoanji in Kyoto “est si ample, si abyssale même qu’elle peut se comparer à celle des lieux saints, c’est à dire à une manifestation physique de l’absolue, voire à un théophanie”. The space of the ecumene has the same relationship to the triter space of the planet and the biosphere.This observation is extremely interesting, and explains the deep-seated causes of the failure of the green belt policy; so it concerns fresh thinking on urban problems which offers an alternative to the metropolitan concept. If even the construction of the right city is a spatiation, each work must assign a new meaning to the milieu; Berque coined a new word for this – ‘médiance’ (1991, 1995). To use our own terminology, this would be bringing living to the fullness of its essence. This is neither making the countryside functional, nor virtual, it is the production of dense space, compacted by the urban-rural liveability; it is a symbolic spatiation of the profound structure of meanings. This *“adjoute une dimension symbolique à la dimension écologique de la biosphère”. But we would like to add that it is also a material spatiation of the topological structure of locations; in fact, what has been and is the millenary work to consolidate the mountains, terrace hills, regulate rivers and crop rotation? It represents the unfolding of the space-time dimension of the urban ecumene through the extension of the homogeneous use of the city to the country and the homogeneous use of the countryside to the city, where the city is distinct from the country, but not the opposite. Therefore, even the art of building the right city is embraced by the idea of the “jardin planétaire”.*

Il giardino come luogo di rottura con abitudini e regole: bambini che fanno il bagno in una vasca ‘proibita’ al Parc de la Villette, Parigi.
The garden as a place for breaking rules and habits: children bathing in a ‘forbidden’ pond at Parc de la Villette in Paris.

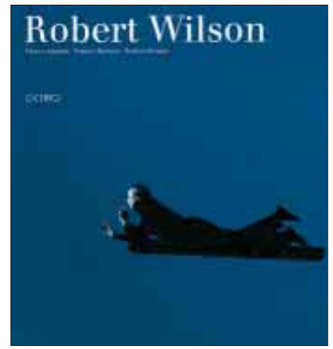
“Robert Wilson”.
Testi di Franco Quadri, Franco Bertoni e Robert Stearns. Octavo, Firenze, 1997 (pp. 240, Lit 110.000).

di Francesco Tacconi “Credo prima di tutto in un teatro formale. […] Ci tengo a ribadire che in ogni caso la struttura per me viene prima della trama. Nei miei lavori la trama è nel rapporto della luce e del buio, del suono col silenzio”. “I miei testi non vogliono raccontare una trama, ma vengono costruiti come vere e proprie partiture musicali. Tutti i gesti dei personaggi hanno una numerazione, tutti i ritmi delle luci e delle azioni sono calcolati al secondo, come in una partitura in cui convergono luce, suono, azione”. Queste parole racchiudono parte della filosofia teatrale di Robert Wilson, uno dei demiurghi della scena contemporanea, profeta del minimalismo estetico e del teatro della lentezza – certi suoi spettacoli, ormai lontani e avvolti di mistero, hanno raggiunto la durata di sette giorni! – ricercatore instancabile di sempre nuove soluzioni espressive e sostenitore teorico di una nuova forma di teatro totale, originato dall’interazione tra molteplici linguaggi artistici. La sua stessa carriera, dalla formazione come architetto all’esperienza giovanile come insegnante in una scuola di recupero per minorati e disagiati psichici, dalla fondazione della sua scuola newyorkese di teatro, la Byrd Hoffman School of Byrds alla realizzazione dei suo spettacoli più importanti, dalla multiforme esperienza artistica come autore, regista, attore e performer (ma anche pittore, scultore, light-designer e scenografo) alla recente istituzione del Watermill Center a Long Island, un laboratorio di ricerca artistica ispirantesi alla lezione di Walter Gropius e della Bauhaus, tutta la sua complessa biografia non fa che parlarci continuamente del polimorfismo del suo talento e della sua disposizione di artista visivo tra i più eclettici del nostro secolo.

Nel perseguire la sua rilettura della vecchia istanza novecentesca del teatro totale, Robert Wilson, il cui magistero è ormai universalmente riconosciuto, non esita ad attraversare i generi, travalicando il limiti espressivi della propria disciplina e spaziando dal teatro all’architettura, dalla musica alla pittura, dalla coreografia all’illuminotecnica, dall’opera lirica all’installazione e alla scultura. Il precipitato estetico è talmente originale che l’espressione “alla Wilson” è ormai invalsa nella critica d’arte, per alludere ai fenomeni estetici, visivi e sonori più disparati, come sulle riviste di design e architettura.

Se è vero che il teatro resta la forma espressiva da lui privilegiata, dai tempi degli esordi avanguardistici negli anni Settanta ai più recenti allestimenti e riletture (*Amleto,* 1995 e *La donna del mare,* 1998), non ci sorprende che alla Biennale di Venezia del 1993 a Wilson sia stato conferito il Leone d’oro per l’installazione *Memory/Loss,* “un’opera di grande suggestione riconducibile al nuovo Minimalismo che sembra connotare questi anni” (F. Pivano) o, come la descrive lo stesso autore, un poema architettonico, di scultura, suono e luce, ispiratogli da una lettera del commediografo tedesco Heiner Muller e ruotante attorno alla perdita di memoria e al dissolversi della nozione, tipicamente occidentale, di tempo. Notevoli sono anche le sue realizzazioni come designer, scultore e architetto: tutti lavori, in ogni caso, quasi sempre connessi alla sua produzione teatrale. Per esempio, è facile che gli oggetti di scena, superando la mera dimensione utilitaria o decorativa, diventino creazioni permanenti, opere dotate di un’intrinseca ragion d’essere estetica: non è un caso che la sedia, attrezzo scenico ricorrente nei suoi spettacoli, sia la forma preferibilmente assunta dalle sue sculture. In tempi recentissimi l’inesauribile vena creativa di Bob Wilson si è rivolta alla progettazione di interi edifici, come nel caso del già ricordato Watermill Center.

Insomma, come artista visivo, egli ha praticato un po’ tutti i “media espressivi”, sia quelli spaziali che quelli temporali, rappresentando emblematicamente il risorgere nell’evo contemporaneo di un ideale leonardesco dell’ingegno umano. “Individuare all’interno della complessità delle fonti ispiratrici e della multiforme produzione creativa di Wilson alcune delle possibili chiavi di lettura del suo universo onirico e immaginifico, è compito arduo. Vastissima è la gamma delle forme espressive da lui indagate: dalla non-oggettività suprematista al Dada, da Marcel Duchamp al Surrealismo, dalla Pop Art al Minimalismo, dall’*object trouvé* alle tecnologie più avanzate, da certi arcaismi alle più sofisticate tendenze contemporanee” (F. Bertoni). A questo artista così versatile, che meglio di altri sembra esprimere le tendenze sincretiche dell’estetica di fine millennio, ora la piccola editrice Octavo, creatura del fiorentino Franco Cantini, dedica un bel volume fotografico che riassume il suo trentennale lavoro teatrale attraverso una efficace selezione di immagini tratte dai suoi spettacoli: si comincia con *Deafman Glance* (1970), l’opera che lo rivelò al pubblico europeo e si conclude, o quasi, con *Hamlet: a Monologue* (1995), l’opera più rappresentativa del teatro moderno, riadattata e interpretata in chiave onirica dallo stesso Wilson. È davvero interessante ripercorrere come una sequenza unitaria queste foto di scena catturate in tempi e luoghi differenti, per cogliere alcuni aspetti caratteristici del teatro wilsoniano: la pulizia formale, il rigore compositivo, tendenti all’astrazione e alla spoliazione, dei singoli quadri scenici; il forte antinaturalismo e un altrettanto reciso antidescrittivismo; il senso di vuoto e di silenzio promananti dalle sue scenografie; la lentezza, la compostezza e la misura dei gesti; la differenza tra le primitive scene, affollate di oggetti contraddittori e senza una logica apparente, e quelle più recenti, ridotte all’osso, così svuotate da far avvertire i radi oggetti scenici come presenze attoriali; la prevalenza dei colori-base (rosso, giallo, blu); la dialettica ricorrente tra luce e oscurità, in cui il buio gioca un ruolo altrettanto importante della luce. Esemplari, in questo senso, sono le coreografie e le scenografie della *Madama Butterfly (*1993), di cui il libro riporta alcune magnifiche, nonché molto evocative, foto di scena. Merita, a questo proposito, riportare la pregnante analisi che di quell’allestimento fa Franco Bertoni, in quello che forse è il saggio più denso dei quattro che compongono il testo. “Gli elementi usati da Wilson per la *Butterfly* sono pochi, elementari e efficacissimi in una sorta di distillazione linguistica che in questa occasione raggiunge uno dei suoi apici: il pavimento con poche pedane a livelli leggermente diversi, la linea di orizzonte, il cielo-sfondo e una serie di oggetti: la poltrona dell’attesa, la spada, il poggiatesta, la roccia. Ogni oggetto è antidescrittivo per uno spettacolo astratto, matematicamente calcolato e nel quale gli attori debbono sottostare al ferreo alfabeto gestuale, per evitare soggettivismi e i tradizionali facili ammiccamenti ancor più possibili quando a calcar la scena sono interpreti famosi e non attori abituati alla poetica wilsoniana o, come spesso accade nel suo teatro, giovani interpreti prescelti proprio per una loro virginale disponibilità”.



“First of all, I believe in a formal theater. [...] I truly want to reiterate that in any case the structure comes before the plot. In my works the plot lies in the relationship of light and dark, sound and silence”. “My plays do not want to narrate a plot, they are constructed like real musical scores. All the gestures of the characters are numbered, all the rhythms of the lights and actions are calculated to a second, like in a score in which lights, sound and action merge”. This sums up part of the theatrical philosophy of Robert Wilson, one of the demiurges of the contemporary stage, the prophet of aesthetic minimalism and the theater of slowness: some of his plays, now remote and shrouded in mystery, lasted seven days. The author is on a tireless quest for ever novel expressive solutions and the theoretical supporter of a new kind of total theater, originating from the interaction of the multitude of artistic languages.

His very career has been complex, from Wilson’s training as an architect to his youthful job teaching in a school for the mentally subnormal or people with mental hygiene problems, to the foundation of his New York theater school, the Byrd Hoffman School of Byrds, to the production of his most important plays. Also, as an artist Wilson has been multifarious: writer, director, actor and performer (besides painter, sculptor, light-designer and set designer). Recently, he set up the Watermill Center on Long Island, an art research laboratory inspired by Walter Gropius and the Bauhaus. So, all his composite biography continuously tells us of his polymorphous talent and the disposition to be one of the most eclectic visual artists of the century.

Robert Wilson’s mastery is now universally acknowledged; in his reinterpretation of the old twentieth-century idea of total theater, he does not hesitate to cross fields, exceeding the expressive limits of his own discipline and ranging from the theater to architecture, to music, to painting, to set and lighting design, to the opera, to installations and to sculpture. The formal outcome is so original that the expression “à la Wilson” has become popular in art criticism, to allude to the most unlike aesthetic, visual and sound phenomena, and in design and architecture journals.

*The theater remains his favorite expressive medium, from the avant-garde beginnings in the 1970s to the latest productions and rereadings (*Hamlet *in 1995 and* The Woman of the Sea *in 1998). Yet we are not surprised that Wilson received the Golden Lion at the 1993 Venice Biennale for the* Memory/Loss *installation; as F. Pivano put it, “a highly suggestive new Minimalist work which seems to represent this period”. The author*

R. Wilson, *The Black Rider.* Prima rappresentazione 31/3/1990 al Teatro Thalia di Amburgo.
R. Wilson, The Black Rider. *First performance, March 31, 1990 at the Hamburg Thalia Theater.*

himself describes it as an architectural poem, of sculpture, sound and light, suggested to him by a letter by the German writer of comedies, Heiner Muller, centered on the loss of memory and the dissolution of the typically Western notion of time. His creations as a designer, sculptor and architect are remarkable, too; at any rate they nearly always are linked to his theater. For instance, it is not uncommon for the stage props, overcoming the mere utilitarian and decorative dimension, to become permanent creations, works possessing an intrinsic aesthetic reason for being. It is no accident that the chair, a recurrent prop in his performances, is the preferred form of his sculptures. Very recently, Bob Wilson turned his inexhaustible creativity to designing entire buildings, like the Watermill Center mentioned earlier.
In short, as a visual artist he has tried his hand at just about all the "expressive media", both spatial and temporal; he represents emblematically the rebirth during the contemporary age of Leonardo's ideal of human intelligence. "It is arduous to identify within the complexity of the inspiring sources and the multifaceted creative output of Wilson some of the keys to interpreting his oneiric and imaginary universe. He has probed an extremely vast range of expressive forms, from supremacist non-objectivity to Dada, to Marcel Duchamp, to Surrealism, to Pop Art, to Minimalism, to the objet trouvé *to high tech, to certain archaic areas and to the most sophisticated contemporary trends" (F. Bertoni). Now a small publisher, Octavo, established by Franco Cantini of Florence, has released a fine book of photographs on this artist who is so versatile and seems to express better than others the syncretistic aesthetic trends as the millennium draws to a close. The images summarize Wilson's thirty-year theatrical career. They commence with* Deafman Glance *(1970), the play that unveiled him to the European public; the volume (almost) terminates with* Hamlet: a Monologue *(1995), the outstanding modern play, adapted and interpreted in an oneiric vein by Wilson himself. It truly is enchanting to view at one time all these stills taken at diverse places and times; they help us perceive some of the characteristic traits of Wilson's theater: the formal cleanliness and the compositional rigor, leaning towards abstraction and bareness, of each scene; the strong antinaturalism and equally resolute antidescriptivism; the feeling of void and silence emanating from his sets; the slowness, restrained and measured nature of the gestures; the difference between the primitive sets, packed with contradictory objects and lacking an apparent logic and the more recent ones, pared to the bone, so empty that the rare props appear to be actors; the prevalence of the primary colors (red, yellow and blue); and the recurrent dialectic between light and dark, in which obscurity is just as important as light. In this sense, the choreography and sets of* Madama Butterfly *(1993) are exemplary; the book contains some magnificent, highly evocative stills. In this respect, it is worthwhile to cite the pregnant analysis by Franco Bertoni of this staging (perhaps his essay is the deepest of the four). "In* Butterfly *Wilson used only a few, elementary and very efficacious elements, in a sort of linguistic distillation which reached one of its peaks here. There is the floor with a few platforms at slightly different heights, the horizon, the background sky and some objects: the waiting armchair, the sword, the headrest and the rock. Each object is antidescriptive, for the play is abstract, mathematically calculated and the actors have to obey a strict alphabet of gestures, in order to avoid subjectivism and the traditional facile references that are still possible when famous actors walk the stage, not people accustomed to Wilson's poetic; often in his plays young actors are picked for the very reason of their virginal willingness".*

"Adolf Loos. Opera completa".

Giovanni Denti, Silvia Peirone.
Officina Edizioni, Roma, 1997
(pp. 303, Lit 60.000).

di Roberto Gamba Il libro è costituito da un capitolo introduttivo, uno biografico, una innumerevole serie di schede dei progetti di Loos singolarmente illustrati e commentati, infine da un elenco delle opere, da una vastissima traccia bibliografica e da una tabella delle sigle di riferimento che indicano i fotografi e gli autori che hanno rifatto i disegni. La prima parte espone le ragioni per cui Loos ha avversato le decorazioni e apprezzato la tradizione artigiana del costruire e dimostra il suo ruolo rivoluzionario nella cultura della società del suo tempo: "Un mutamento, rispetto a quanto ci è stato tramandato, è consentito soltanto quando rappresenta un miglioramento". La definizione funzionale degli oggetti d'uso e dell'architettura era già nelle cose; la critica da lui rivolta era all'espressione architettonica della società ufficiale e accademica; si voleva non accorgersi quanto l'estetica essenziale, razionale, priva di sprechi, più adatta a una diffusione popolare, raggiungesse ormai in importanza quella aristocratica: "Chi decora gli oggetti d'uso è un ritardatario del XX Secolo, estraneo alla civiltà del suo tempo".
In questa parte del testo spesso sono senza spiegazione o traduzione citazioni e sigle di riferimento. Un loro approfondimento più che rallentare lo scorrere discorsivo avrebbe maggiormente chiarito concetti e riferimenti storici. Inoltre avrebbe rafforzato l'intento illustrativo della sua personalità e del suo ambiente di vita, messo così bene in luce successivamente nelle foto in cui Loos è ritratto con amici e intellettuali e nella biografia, attraverso la descrizione della società viennese di quel tempo. Segue la corposa e ordinata parte dedicata alla presentazione dei suoi lavori: Adolf Loos vi si rivela, in un certo senso, un antesignano del 'minimalismo', quasi in contraddizione con l'opinione corrente che lo vuole precursore del Razionalismo e dell'architettura moderna.
Infatti le dettagliate descrizioni delle sue opere e dei numerosi lavori di arredo esemplificano l'importanza riposta nella scelta e nell'uso dei materiali: "La casa richiede individualità; nell'interno devono essere soddisfatte le esigenze di ciascuno [...]". "Importante era creare un'atmosfera, suscitare emozioni, tanto attraverso l'uso sapiente dei materiali che attraverso l'illusione ottica e l'impiego scenografico degli elementi costruttivi".
Le immagini di questa sezione, se oggi possono apparire di gusto un po' elementare, quanto a grado di finitura e caratterizzazione, sono curiosamente esplicite e possono comunque costituire un piacevole motivo di ispirazione progettuale. La qualità architettonica e la "concezione non composita, immediata, tridimensionale" (così definita da Arnold Schönberg) si coglie invece dalle riproduzioni dei suoi numerosi edifici irrealizzati e dalla completezza delle integrazioni grafiche e fotografiche (belle foto di Leonida Roversi e Federico Brunetti del 1994-95), che consentono di comprendere lo spirito sotteso a ciascuna costruzione. L'indirizzo di ogni casa e dei negozi ancora esistenti invita a un viaggio tematico, di sicuro interesse.

The book comprises an introduction, a biography and countless pages devoted to Loos' designs, each with illustrations and comments. Lastly, there is a list of his works, a very extensive bibliography and a table of the abbreviations used to indicate the photographers and the draftsmen who redid the drawings. The first part manifests the reasons that induced Loos to contravene decorations and appreciate the craft construction tradition. It demonstrates his revolutionary role in the culture of his society. "In relation to what has been handed down, a change is only allowed when it represents an improvement". The functional definition of utilitarian objects and architecture was already coming to light. He criticized the architectural expression of the official, academic society. It did not want to realize how much the spare, wasteless rational aesthetic, more suited for popular tastes, was already as important as the aristocracy's. "Those who decorate utilitarian objects are delaying the twentieth century, foreign to the civilization of their time". In this section of the publication the citations and abbreviations frequently are unexplained or untranslated. Delving deeper into them would have clarified the concepts and historical references, rather than make the text less fluent. Furthermore, it would have given a superior portrait of his personality and milieu. The pictures that follow depict it so well, with Loos and his friends; so does the biography and the description of Viennese society at the time. Next comes the substantial, nicely arranged section on his works. In a sense, Adolf Loos reveals himself a forerunner of minimalism; this almost goes against the received wisdom which makes him a forefather of the International Style and Modern architecture. In fact, the detailed descriptions of his works and the host of interior designs exemplify the importance the architect assigned to selecting and using materials. "The home calls for individuality; the interior must meet everyone's demands[...]". "It was important to create an atmosphere, trigger feelings by the skillful use of materials, the optical illusion and the scenographic employment of the constructional elements". Today the images in this section may appear of a somewhat elementary taste, yet their finish and features are curiously explicit. At any rate, they can represent a pleasant design inspiration.
The architectural quality and the "non composite, immediate, three-dimensional conception" (Arnold Schönberg's definition) is visible in the reproductions of his numerous projected buildings and the completeness of the graphic and photographic interaction. (The photographs by Leonida Roversi and Federico Brunetti, 1994-95, are beautiful.) We are able to comprehend the spirit of each structure. The address of every still-standing house and shop draws one to visit them: surely a worthwhile trip.

"Mart Stam. 1899-1986. Architekt - Visionär - Gestalter. Sein Weg zum Erfolg 1919-1930".

Werner Möller.
Wasmuth, Tubinga-Berlino, 1997
(pp. 184, DM 86).

di Sara Protasoni Sin dalle oscillazioni del titolo, il volume mostra come l'autore abbia colto profondamente la natura composita della figura di Mart Stam, allo stesso tempo "architetto-visionario-creatore di forme" ma, soprattutto, assolutamente non convenzionale nel suo modo di essere presente sulla scena della modernità. Tra il 1919 e il 1930, in quel decennio di successo citato nel titolo, la sua lunga vita subisce un'accelerazione che sembra esaurire la tempra dell'architetto insieme con quella dell'uomo. Precoce nel costruirsi attraverso la pubblicistica e il nomadismo culturale un profilo internazionale di grande richiamo (nel 1928, a soli 29 anni, dopo aver vissuto e lavorato a Rotterdam, Berlino, Zurigo, Francoforte viene invitato a far parte dei Ciam come esperto di urbanistica); capace di oltrepassare più volte il confine tra oriente e occidente nella speranza – altrettante volte delusa – di vedere realizzati i propri ideali comunisti (nel 1930 parte per l'Urss con Ernst May, che ha l'incarico di progettare nuove città; alla fine del 1934, accusato di essere contro il socialismo per aver rifiutato l'incarico di progettare una città per prigionieri politici, ritorna in Olanda per rimanervi fino al 1946, quando viene invitato a insegnare a Dresda dove matura una seconda delusione politica); estremamente consapevole delle proprie sconfitte, ideologiche ma anche culturali, pagate in prima persona fino all'esilio volontario in Svizzera negli ultimi anni della sua vita, Mart Stam è tra gli architetti del razionalismo europeo tra le due guerre quello che in prima persona ha dimostrato la labilità dei limiti (di tempo e di figura) che la storiografia ha imposto alla vicenda che ha visto il passaggio dagli esperimenti dell'avanguardia al funzionalismo negli anni Trenta, quindi alla sua crisi nel secondo dopoguerra. Non è dunque un caso che solo negli ultimi anni Mart Stam abbia cominciato a essere oggetto di studi sistematici, dopo la mostra che Gerrit Oorthuys gli dedicò nel 1969 e l'articolo sulle ultime opere in Svizzera che nell'anno della sua morte (1986) Jos Bosman e Simone Rümmele pubblicarono sulla rivista *Archis.*

La sua vita e la sua opera, disperse nel tempo e nello spazio, sono di recente state oggetto di una serie di spezzoni di ricerca molto circostanziati e molto approfonditi, tra i quali vanno ricordati il volume di Werner Oechslin del 1991 *(Mart Stam Eine Reise in die Schweiz 1923-25)* e il contemporaneo numero monografico di *Rassegna* (con saggi di Gerrit Oorthuys, Jos Bosman, Simone Rümmele, Jeroen Schilt, Simone Hain, Otakar Macel e dello stesso Werner Möller), interessante perché fornisce una panoramica abbastanza esauriente delle ricerche in atto e delle molteplici fonti documentarie relative al fenomeno Mart Stam. Quest'ultima pubblicazione, a cura di Werner Möller, giunge dunque a proposito, a intessere i fili tra i diversi spezzoni di ricerca fino a ricostruire una vicenda complessa nei suoi aspetti storiografici, sia dal punto di vista culturale e ideologico che per quanto riguarda la restituzione della biografia dell'architetto. Il volume costituisce il catalogo di una mostra organizzata nel 1996 dal Dam di Francoforte (depositario di un importante fondo sull'architetto olandese) che ora è ancora per pochi giorni aperta a Dessau, presso la sede del Bauhaus. Si tratta, chiaramente, dell'esito di un lungo lavoro di ricerca, svolto non solo sui materiali depositati a Francoforte ma anche facendo interferire fonti diverse tra Zurigo, Berlino, Dessau, Rotterdam e Amsterdam, come risulta dal ricco apparato di note. Un lavoro, dunque, di grandissima utilità per lo studioso, non soltanto per le informazioni che vengono messe a sua disposizione (dalla bibliografia all'elenco dei materiali archiviati presso il Dam, con le relative segnature) ma anche come esempio di una ricerca che, senza rinunciare a comprendere e rendere percepibile la bellezza e il piacere che la costruzione dell'architettura (e la sua rappresentazione attraverso il disegno) possono produrre, procede con rigore e fonda il discorso critico su una accurata interpretazione delle fonti. Di grande interesse la ricostruzione dei primi anni di esperienza di Stam e del rapporto contraddittorio con la tradizione di lavoro di Granpré Molière, il quale senza dubbio favorì l'interesse del giovane architetto per il progetto alla scala vasta. Emerge una formazione radicata nella storia del progetto urbano olandese ma fin dai primi anni Venti estremamente antitradizionalista e già pervasa dal mito della macchina e dall'estetica dei nuovi materiali, con quel bizzarro miscuglio di socialismo e misticismo che avvicina l'impegno ideologico di Mart Stam a quello di altri esponenti delle avanguardie. Il contributo di Stam alla progettazione di alcune tra le più interessanti opere del razionalismo europeo viene finalmente precisato al di là delle polemiche 'storiche' sulla loro attribuzione (come nel caso della fabbrica Van Nelle a Rotterdam, di Brinkman e Van der Vlugt). Così come appare con maggiore chiarezza come l'avanguardia degli anni Venti e Trenta abbia accolto il lavoro del giovane architetto olandese, anche al di fuori dei Ciam e della sfera di influenza della rivista *ABC* che Mart Stam e Hans Schmidt fondarono nel 1924 (interessante, da questo punto di vista, la vicenda del Weißenhof di Stoccarda riletta a partire dal ruolo di Mart Stam). Ma sono soprattutto le realizzazioni di Francoforte (la casa per anziani e il quartiere Hellerhof) a essere finalmente presentati con una nuova ricchezza di documentazione che evidenzia (è questa è davvero una felice scoperta) l'attenzione di Stam per il contesto entro il quale i suoi progetti vanno a inserirsi determinando una condizione insediativa radicalmente nuova. Il disegno della città moderna, dunque, non viene collocato sullo sfondo bianco che una parte della critica recente ha voluto vedere nelle proposte del razionalismo, ma si misura con i tipi e le forme della città esistente. Interessante da questo punto di vista la ricostruzione delle vicende (compresi i meccanismi di finanziamento) connesse alla realizzazione del quartiere Hellerhof realizzato in tre lotti tra il 1929 e il 1931. Dai materiali presentati e dallo scritto di Werner Möller appare con evidenza l'impegno di Stam nel trasformare – alla luce dei requisiti messi a fuoco dalla riflessione modernista sulla qualità igienica e ambientale dell'alloggio – la tipologia edilizia a corpo doppio caratteristica dell'edilizia tradizionale di inizio secolo. Ma soprattutto appare evidente come, attraverso il lavoro e la riflessione di Stam e dei Ciam sui problemi della città moderna, i grandi modelli teorici a carattere dimostrativo messi a punto da alcuni esponenti del razionalismo europeo possano essere ricollocati – al di là di ogni facile contrapposizione – rispetto alle pratiche connesse alla costruzione della città moderna tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX. Un percorso di ricerca sull'architettura moderna, questo, in larga misura ancora tutto da esplorare.

Right from the outset – the swings in the title – this book demonstrates that the author has profoundly grasped the composite nature of Mart Stam: "architect, visionary and creator of forms". But, above all, he was a highly unconventional player on the modern stage. Between 1919 and 1930, the decade of success mentioned in the title, his long life ran at a furious pace, and this seems to have exhausted him both as an architect and a man. He precociously achieved international renown through journalism and cultural nomadism (in 1926, when he was only 29 and had lived and worked in Rotterdam, Berlin, Zurich and Frankfurt, CIAM called him in as a town-planning expert). He was able more than once to cross the East-West border, hoping to see his Communist ideals achieved, but never being satisfied. (In 1930 he went to the USSR with Ernst May, who was commissioned to plan some new cities; in late 1934, accused of being anti-Socialist for having refused to design a city for political prisoners, he returned to the Netherlands, where he remained until 1945. Then he was asked to teach at Dresden, where he was politically disappointed again.) Stam was extremely cognizant of his own ideological and cultural defeats, which he paid for personally: he finally exiled himself to Switzerland at the end of his life. Of all the International Style architects during the interwar period he in person showed the frailness of the temporal limits that historiography has imposed on the events marking the development from the avant-garde experiments to the 1930s functionalism and its postwar crisis. Thus it is no accident that just recently Mart Stam has begun to be studied systematically, after Gerrit Oorthuys' 1969 exhibit and the article on his last Swiss works written in the year he died (1986) by Jos Bosman and Simone Rümmele in Archis *magazine. Recently, his life and works, scattered over time and space, have been investigated thoroughly, like in Werner Oechslin's publication of 1991 (*Mart Stam Eine Reise in die Schweiz 1923-25); *during the same year* Rassegna *devoted an entire issue to Stam (with essays by Gerrit Oorthuys, Jos Bosman, Simone Rümmele, Jeroen Schilt, Simone Hain, Otakar Macel and Werner Möller). The later is interesting since it offers a rather complete overview of current research and the host of sources on Mart Stam. So this new volume, edited by Werner Möller, comes at the right time to link the various threads of different research, even reconstructing the historiographic aspects of a complex event. This is done both culturally and ideologically, besides supplying us the architect's biography. The publication is the catalogue of an exhibition hosted in 1996 by Frankfurt's Dam (which boasts a sizeable collection of the Dutch architect's works); it still is visible for a short time at Dessau, at the Bauhaus. Clearly, a great deal of research went into this, in Frankfurt, Zurich, Berlin, Dessau, Rotterdam and Amsterdam, as the lengthy section of notes testifies. Therefore, this work is extremely useful for the scholar; yet it also is a fine example of studies which do not renounce comprehending and making one perceive the beauty of architecture (and architectural renderings) while it proceeds rigorously and deeply in the critical interpretation of accurate sources. The reconstruction of Stam's early career is very interesting, as is the contradictory relationship with the work tradition of Granpré Molière; undoubtedly, he favored the young architect's interest in large scale schemes. We get a picture of training rooted in the history of Dutch town planning, but right from the early 1920s it was exceedingly anti-traditionalist, already imbued with the myth of the machine and the poetic of the new materials. The bizarre medley of Socialism and mysticism made Mart Stam's ideological commitment similar to that of other avant-garde exponents. Stam's contribution to some of the most fascinating works of European rationalism is finally determined, beyond the 'historic' controversies on their attribution (like the Van Nelle factory in Rotterdam, by Brinkman and Van der Vlugt). Likewise, it appears clearer that the avant-garde of the 1920s and 1930s accepted the production of the young Dutch architect, even outside CIAM and the sphere of influence of* ABC, *the journal founded by Mart Stam and Hans Schmidt in 1924. (From this viewpoint the Stuttgart Weissenhof, reread to uncover Stam's role, is interesting.) Above all, the Frankfurt works (the home for the elderly and the Hellerhof district) are, at last, presented with new documents that brings out (a pleasant discovery, really) Stam's attention to the context of his designs which engendered a radically new kind of development. Therefore, the design of the modern city was not placed against a white backdrop, a drawback which some recent critiques sought to find in the proposals of the International School; instead, it takes into account the typologies and forms of the existing city. From this standpoint it is worthwhile to follow the reconstruction of the events (including the financing) tied to the Hellerhof district, erected in three sections between 1929 and 1931. The material presented and the essay by Werner Möller underscore that Stam worked hard to transform the two-unit building typology characteristic of traditional early twentieth-century building, in order to attain the Modernist goals of better hygiene and environment in housing. Primarily, it is evident that through the reflections of Stam and CIAM on the problems of the modern city the great demonstrative theoretical models devised by some figures of European rationalism can be relocated (beyond facile contrasts) with reference to the practice of the construction of the modern city between the late nineteenth and early twentieth centuries. This territory of research on Modern architecture is still largely unexplored.*

Mart Stam, Mobili in metallo per abitazione. *Mart Stam, Metalhome furnishings.*

"Fondaci. Architettura, arte e mercatura tra Levante, Venezia e Alemagna".

Ennio Concina.
Marsilio, Venezia, 1997
(pp. 277, s.i.p.).

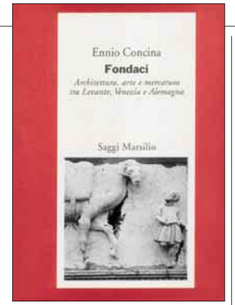
di Gherardo Ortalli Tra le "architetture mercantili" i fondaci si impongono non soltanto per la loro rilevanza strutturale, ma anche per quanto sanno dirci sugli articolati processi di ordine economico, sociale e politico di cui sono espressione, e questo vale specialmente per una civiltà come quella veneziana, sempre connotata dal ruolo dei commerci e degli scambi. Capire il manufatto che ospita merci e mercanti, depositi, contrattazioni e soste su lunghi tragitti significa molto più che intendere la struttura materiale o i valori estetici di uno specifico edificio. Si tratta di un affascinante percorso d'indagine nel quale il bel libro di Concina accompagna il lettore: da Aleppo a Tunisi o a Bruges, da Costantinopoli all'Egitto ottomano o alla Germania anseatica. Muovendo dai primi protitipi di architetture mercantili, dal *pandokeion* dei Greci ai *funduk* e *han,* i fondaci e caravanserragli dell'area islamica, sino ai fondaci bizantini, si segue la messa a punto di un'architettura raccolta attorno a una corte porticata, spazio conchiuso in grado insieme di difendere e/o segregare, pronto a fornire magazzini, alloggi, servizi e possibilità di trattare i propri affari a quanti si spostano lungo le difficili vie del traffico.
Sono vie (e insieme strutture) ben familiari ai Veneziani del Medioevo; e in tanti luoghi il fondaco diventa la loro "casa d'oltremare". A Costantinopoli controlleranno un intero quartiere, ma dove la loro presenza non sarà così ampia e invasiva sarà il fondaco l'edificio (e il concetto) nel quale organizzarsi tra Mediterraneo e Levante, senza che le necessità dei commerci siano fermate da nessun tipo di confine. I fondaci veneziani si distribuiscono così nei regni crociati d'Oriente come nell'Egitto, nella Siria, nella Tunisia islamiche. La stessa fine dell'esperienza delle crociate, con la caduta di San Giovanni d'Acri nel 1291, non segnerà una

svolta. I fondaci rimarranno, garantiti anche da un'attenta opera diplomatica. Così, per esempio, nel 1375 la respublica ottiene l'ingradimento del fondaco in Damasco, da allora sede della maggiore colonia veneziana in Siria fino al 1545, quando il Senato la trasferisce a Tripoli e poi (nel 1548) ad Aleppo, più vicino alla via delle spezie da Baghdad a Bassora: lì dove già i patti del 1207 con il sultano garantivano a Venezia, con un bagno e una chiesa, il fondaco. E con un fondaco si entrò in profondità anche in quel mar Nero a lungo controllato dai nemici genovesi: sino a Trebisonda, sino alla foce del Don, a Tana, dove l'estremo insediamento commerciale della *respublica* è frutto di una pianificazione impostata direttamente da Venezia nel 1333.

Dopo avere analizzato le architetture mercantili dell'Oriente e dell'impero bizantino e gli insediamenti veneziani nei punti nodali del grande commercio, il volume passa ai fondaci ubicati in Venezia fin dal Medioevo. L'attenzione va dunque in primo luogo al Fondaco pubblico delle farine, in Rialto, risalente al dogado di Sebastiano Ziani (1172-1178), punto di stoccaggio e commercio di farina e grani e sede degli Ufficiali al Frumento: mercato specializzato ma insieme "luogo del controllo sull'abbondanza, occhio dello Stato sul pane quotidiano". L'altro riferimento essenziale in questa parte del volume è al Fondaco dei Tedeschi, attestato dal primo quarto del Duecento, struttura pubblica data in conduzione ai privati ma poi gestita direttamente dal comune e affidata nel 1268 all'apposita magistratura dei Visdomini del Fondaco. È peraltro con l'età postmedievale che il discorso può riferirsi a opere ancora esistenti e meglio documentate.

Così le pagine su "Mercatura e Rinascimento" sono quelle che nell'economia del libro occupano lo spazio maggiore. Qui entra in campo anche quella cultura rinascimentale che trasforma ampiamente l'immagine della Venezia del secondo Quattrocento e del primo Cinquecento e rielabora il tema costruttivo del fondaco. Il nuovo Fontego della farina è il primo edificio rinascimentale del genere. Deliberato nel 1492 per la "comodità del populo", da Rialto passa nell'area di San Marco, proponendo un tipo di edificio totalmente mutato. Se il vecchio fondaco medievale era una struttura chiusa, disadorna, austera, merlata, quasi un fortino-prigione del grano, il nuovo si apre all'esterno con dignità di forme anticheggianti ed elegante decoro, con marmi e accurati intagli che mostrano una sorta di nuova ideologia per cui "l'utile e il comodo della fabbrica" si combinano al pubblico interesse e alle necessità dello Stato.

Più articolato ancora si fa il discorso a proposito del *Fontego novo* dei Tedeschi. L'incendio che nel gennaio 1505 distrusse l'antica fabbrica, aprì la via a uno degli interventi di maggior rilievo sul piano urbanistico e architettonico del Cinquecento lagunare. La vicenda viene attentamente studiata, ricordandone i precedenti medievali e i nessi con il sistema mediterraneo delle grandi attrezzature commerciali,



recuperandola nel contempo a un rapporto dialettico con quanto maturava oltralpe (si ricordi il ruolo di Hieronymus da Augsburg, autore del progetto di ricostruzione): un rapporto analizzato peraltro con persuasiva misura, nel quadro di una pluralità di apporti che diventano occasione per sperimentazioni e verifiche nell'ambito della cultura architettonica veneziana. Si ragiona anche degli affreschi che decorarono il Fondaco, opera di maestri quali Giorgione e Tiziano. Da tempo è aperto il dibattito sul significato di quello straordinario apparato iconografico che Concina rilegge cogliendovi la volontà di ribadire fra i mercanti il ruolo e lo splendore di Venezia in una congiuntura difficile, nella quale l'incendio del 1505 veniva associato come segno di sventura alle notizie giunte da Coloqut (Calcutta) sui progressi dei Portoghesi in India e sulle nuove rotte che mettevano a rischio il sistema economico in cui Venezia era fiorita. Il messaggio di ricchezza, forza, pace, giustizia lanciato in immagine al mondo dei mercanti è poi ragionevolmente collegato alle figurazioni che illustravano, sull'altra sponda del Canal Grande, il mercato di Rialto, e qui si può ricordare anche la grande epigrafe (quasi certamente anteriore al 1322) che ancora vediamo sull'abside di San Giacomo di Rialto: "Attorno a questo tempio abbiano legge equa i mercanti, non si scostino dal giusto i pesi, non sia sleale il contratto". In ogni caso, con il nuovo edificio siamo a un punto avanzato nella parabola economica veneziana. L'ulteriore passaggio si sarebbe avuto con il Fondaco dei Turchi, la cui storia inizia nel 1573, con la pace fra la Sublime Porta e Venezia. Questione complessa per molte ragioni, anche psicologiche, quella di dare una sede alla "nation turchesca". Soltanto nel 1621, dopo anni passati in Rialto, in quella che era stata l'osteria dell'Anzolo, erano approvati i lavori per la costruzione del grande Fondaco dei Turchi in Canal Grande.

Si apriva allora l'ultimo capitolo nel plurisecolare rapporto tra Venezia e la struttura del fondaco. Gli atti finali giungeranno nel secolo XIX, quando il caffè Pignatta a San Marco non vedrà più i suoi clienti turchi "abbigliati in zimarre cremisi, il capo avvolto in gran turbanti bianchi". E nel 1838 uscirà dal Fondaco sul Canal Grande "la figura, già allora pittoresca, dell'ultimo commerciante venuto dal Levante mussulmano a far mercatura in quella ch'egli considerava 'casa de' Turchi' datagli da San Marco". A questo punto si conclude il ricco, documentato e affascinante volume.

Of all the "mercantile architecture" warehouses are noteworthy, and not just because of their structural importance; in fact, they also can narrate a great tale about the complex economic, social and political processes that they express. This is especially true of civilizations like Venice's, in which trade and commerce played such a lead part. Comprehending the structure that houses goods and merchants, storerooms, bargaining and stopovers on long journeys means far more than grasping the material structure or the aesthetic values of a specific building. Concina's fine book takes on this enchanting investigative road: from Aleppo to Tunisia or Bruges, to Constantinople, to Ottoman Egypt and to Hanseatic Germany, for instance. The first prototypes of mercantile architecture were Greece's pandokeion, *the* funduk *and the* han; *then came the warehouses and caravanserais of the Islamic area, followed by the Byzantine warehouses. The author describes the development of a building type built around an arcaded courtyard, an enclosed space capable of both defending and/or segregating. It was ready to supply storerooms, accommodations, services and the possibility to discuss business for those who traveled along the difficult trade routes.*

Those routes (and structures) were very familiar to the Venetians during the Middle Ages; in many places the warehouses became their "overseas home". They controlled a whole district of Constantinople, but where they were not so numerous and invasive the warehouse was the building (and concept) around which the Venetians organized themselves. It held in the Mediterranean and the Levant, without having trade halted by any type of border. So the Venetian warehouses were scattered over the Orient where the Crusaders went, in Egypt, Syria and Islamic Tunisia. Even the end of the Crusades, when Acre fell in 1291, was not a turning point. The warehouses remained, ensured by careful diplomacy. For example, in 1375 the Republic was able to expand the one in Damascus, and from then on it was the largest Venetian colony in Syria until 1545 when the Senate transferred it to Tripoli. Later (in 1548) it was moved to Aleppo, closer to the Spice Route between Baghdad and Basra. There the deal made with the sultan in 1207 guaranteed that Venice could have the warehouse, with a bath and a church. Moreover, a warehouse was pushed deep into enemy territory, along the Black Sea that had been controlled by Genoa for a long time, as far as Trebizond. They even went as far as the mouth of the Don, to Tanias, where the Republic's most distant commercial settlement was the product of a plan imposed directly by Venice in 1333.

After having analyzed the mercantile buildings of the Orient, the Byzantine Empire and the Venetian settlements at the key trading towns, the volume examines the warehouses erected in Venice as early as the Middle Ages. The first to be studied is the public flour warehouse, in the Rialto district, dating from the period when Sebastiano Ziani was Doge (1172-1178). This was where flour and grain were stored and traded, besides housing the Wheat Officers. It was both a specialist market and a "place for controlling abundance, with the state keeping an eye on the daily bread". The other essential reference in this part of the publication is the Fondaco dei Tedeschi, built during the first twenty-five years of the thirteenth century. It was a privately-run public structure, but later it was managed directly by the commune; in 1268 it was assigned to the Magistracy of Vicedominus of the Warehouse. As a matter of fact, "the usefulness and convenience of the building" was blended with the public interest and the needs of the state.

The new Fondaco dei Tedeschi had a more complex origin. The former structure was destroyed by fire in January, 1505, paving the way for one of the most significant planning and architectural schemes of sixteenth-century Venice. These events are painstakingly studied, pointing out the Medieval precedents and the connections to the Mediterranean system of big trade facilities. At the same time, the dialectical relationship with what was happening north of the Alps is established (remember the role of Hieronymus of Augsberg, the creator of the reconstruction design). This relationship is probed in a persuasively measured fashion, by the way, in the framework of a multitude of contributions that provided a chance for experiments and verifications within Venetian architectural culture.

The writer also reflects on the frescoes that decorate the warehouse, by great artists like Giorgione and Titian. For some time the critics have been debating the meaning of that extraordinary iconography; Concina rereads it, maintaining that the purpose was to reiterate among the merchants Venice's role and splendor at a difficult time. The fire of 1505 was associated, as a bad luck sign, with the news from Calcutta about the progress made by the Portuguese in India and the novel routes that threatened the economic system on which the city had flourished. The message of wealth, power, peace and justice sent through the image to the world of traders is then reasonably linked to the works on the other side of the Grand Canal that embellished the Rialto Market. We would also like to remark on the large epigraph (almost certainly prior to 1322) which is still visible on the apse of the church of San Giacomo di Rialto: "Around this church the merchants must be fair, using the right weights and equitable contracts". In any case, the new building came at a time when the Venetian economy had passed its peak. Another step was marked by the Turkish Warehouse, whose tale was kicked off in 1573, when the peace treaty was signed with Byzantium. Housing the "Turkish nation" was a tricky problem for a variety of factors, some psychological. Not until 1621, after having spent years in Rialto in what had been the Anzolo tavern, was the work for the construction of the big Fondaco dei Turchi on the Grand Canal approved. Then came the final chapter in Venice's centuries-old dealings with warehouses. The last act was to come in the nineteenth-century, when La Pignatta café in San Marco no longer featured its Turkish customers "wearing crimson simars, their heads wrapped in large white turbans". And in 1838 "the already picturesque figure of the last trader from the Levant who had come to do business in what he considered the 'house of the Turks' given him by Venice" left the warehouse on the Grand Canal. This concludes the rich, documented and fascinating text.

Rafael Custos, il cortile del Fondaco, Teutsch Haus, a Venezia. Incisione, XVII secolo.
Rafael Custos, the courtyard of the Teutsch Haus Warehouse in Venice. Eighteen-century etching.

"Piero Manzoni".

Germano Celant.
Serpentine Gallery /Charta, Milano, 1998 (pp. 319, s.i.p.).

di Maurizio Bortolotti Come mette in risalto lo stesso curatore nell'organizzazione del catalogo, le opere appartenenti alla serie degli *Achromes* costituiscono il tema ricorrente e unificatore del lavoro di Manzoni, che si sviluppa in un arco temporale molto breve: dal 1957 al 1963. Con queste opere l'artista istituisce un rapporto basato su uno scarto fondamentale rispetto all'arte astratta dominante in quegli stessi anni. Esse rappresentano, infatti, il tentativo di modificare profondamente lo sguardo rivolto all'opera d'arte e dunque le aspettative nei confronti di questa. Così, in testo intitolato *Per la scoperta di una zona di immagini* l'artista scrive: "Noi non possiamo assolutamente considerare l'immagine come uno spazio su cui progettare la nostra scenografia mentale. Essa è l'area di libertà in cui investighiamo per la scoperta delle nostre immagini prime. Immagini le quali sono tanto assolute quanto possibili, le quali non possono essere valide per quello che registrano, spiegano ed esprimono, ma solo per quello che esse sono: per essere".

Attraverso questo sguardo molto più attento alla 'presenza' dell'opera che al suo racconto interno, all'osservazione dell'oggetto costituito dal quadro completamente bianco e 'acromatico', si costituisce una dimensione contemplativa con cui egli realizza una condizione di libertà all'interno della costituzione simbolica dell'opera d'arte. Lo sguardo, lasciato libero di fluire sulla superficie bianca del quadro liberata da ogni immagine tradizionale, è in grado di ricostruire uno spazio immaginario che diviene via via nel corso degli anni la premessa fondamentale del lavoro artistico di Manzoni.

Gli *Achromes* appaiono perciò come oggetti investiti dal desiderio dell'artista, il quale fa subire loro una trasformazione mutando al contempo le condizioni della visione. Il lavoro artistico di Manzoni appare, in questo modo, strettamente legato a un modello di valore che, in quanto riconducibile a una dimensione di libertà ricercata nelle opere, produce un forte legame tra sfera artistica e vitale. Un nesso fondamentale che affiora anche nelle altre opere prodotte in quegli anni. La serie delle *Linee* costituisce l'equivalente immateriale degli *Achromes,* poiché esse sono tracciate su un foglio chiuso all'interno di un cilindro producendo una dimensione estetica intangibile. Il *Fiato d'artista* crea invece delle sculture leggere prodotte dall'artista che soffia all'interno di palloncini di gomma; allo stesso modo, i barattoli con le feci e le impronte digitali apposte sulle uova rappresentano la valorizzazione del gesto come possibilità di innescare il processo creativo intersecandolo esplicitamente con la sfera vitale dell'artista. La sua azione, infatti, identificando il gesto artistico con quello vitale genera un potente campo immaginario, sorretto dalla condizione di libertà da egli perseguita, che sarà inteso come Utopico verso la fine degli anni Sessanta. Con *Base magica* del 1961, Manzoni realizza un piedestallo su cui ogni persona diviene un'opera d'arte quale perfetto esempio di unione tra lo spazio artistico e quello vitale. Mentre nel *Socle du Monde,* realizzato lo stesso anno a Herning in Danimarca, compie l'operazione inversa: la "base magica" è depositata al suolo rovesciata divenendo la base stessa del mondo come intero vitale. Tuttavia, il lavoro di Manzoni non apparirebbe così forte nella sua sostanza se non venisse accostato a quello di un altro grande artista del periodo: Yves Klein. Quest'ultimo, in un testo intitolato *Il superamento della problematica dell'arte* scrive: "Per me, la pittura oggi non è più in funzione dell'occhio; essa è in funzione della sola cosa in noi che non ci appartiene: la nostra VITA. [...] Questa sensazione di totale libertà dello spazio sensibile puro, esercitava su di me un tale potere di attrazione da spingermi a dipingere dei monocromi per vedere, VEDERE coi miei occhi ciò che vi era di visibile nell'assoluto. [...] Sono dunque sfociato nello spazio monocromo [...]". Entrambi questi artisti hanno creato cioè un innesto fondamentale tra la dimensione etica e quella estetica nell'ambito della cultura artistica contemporanea in Europa, consentendo all'arte di occupare lo spazio della vita, che appare come dimensione mobile e in continua trasformazione, e sfuggire alla condizione formalistica nella quale si era rinchiusa. Attorno a questa relazione è stato possibile generare un nucleo aggregante per il dibattito artistico in Europa che con la sua particolare colorazione ha rappresentato il contributo specifico del vecchio continente alla scena artistica internazionale.

As the editor of the catalogue himself highlights, the works in the Achromes *series constituted the recurrent and unifying theme of Manzoni's work. It was developed over a very short span of time: 1957 to 1963. Through these works the artist definitely broke away from the mainstream abstract art of the time. In fact, they represented the attempt to radically modify the way one looked at the work of art and, hence, what one expected from it. So, in a text called* For the Discovery of an Image Zone, *the artist wrote: "We absolutely cannot consider the image a space on which we project our mental set design. It is the area of freedom we investigate to discover our first images. These images are as absolute as they are possible; they cannot be valid for what they record, explain and express, but only for what they are: for being".*

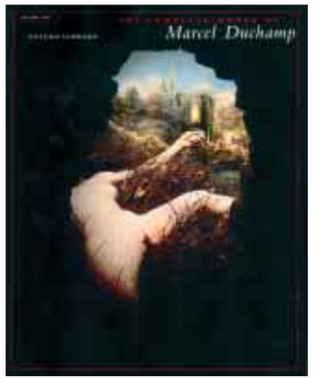
By means of this look which pays far more attention to the 'presence' of the work than to is internal account, to the observation of the object as a completely white, "non-chromatic" painting, a contemplative dimension is set up. In relation to it Manzoni achieved a condition of liberty within the symbolic constitution of the work of art. The beholder's gaze, allowed to roam freely over the white surface of the painting released from any kind of traditional image, is capable of reconstructing an imaginary space. Gradually, over time it becomes the fundamental premise of Manzoni's art. Therefore, the Achromes *appear to be objects charged with the artist's desire, which transforms them, and modifies the conditions of viewing at the same time. Thus Manzoni's art seems to be closely tied to a model of value; since it can be related to a dimension of freedom sought in the works, it produces a strong link between life and art. This basic connection emerged in the other works generated at that time, too. The series of* Lines *represents the immaterial equivalent of the* Achromes, *for they are drawn on a sheet of paper closed inside a cylinder, thereby engendering an intangible aesthetic dimension. Instead, the* Artist's Breath *created some light sculptures produced by Manzoni by blowing inside rubber balloons. Likewise, the cans with feces and the fingerprints on the eggs represented making the most of gesture as the possibility to trigger the creative process which explicitly intersected the sphere of the artist's life. His action, in fact, by identifying the artistic gesture with the vital one a powerful imaginary field was generated, carried by the condition of freedom that he pursued; in the late 1960s it was understood as Utopian. In his* Magic Base *of 1961 Manzoni created a pedestal on which each person became a work of art as the perfect example of the union of the artistic and vital spaces. During the same year in Herning, Denmark, his* Furrow of the World *took the opposite tack: the* Magic Base *placed on the ground and turned over became the very base of the world as a vital whole. However, Manzoni's work would not seem to be so substantially powerful if it were not considered together with that of another great artist of the time: Yves Klein. The latter, in an essay entitled* Overcoming the Problems of Art, *wrote: "In my opinion, today painting no longer is in function of the eye, it is in function of the only thing that does not belong to us: our LIFE. [...] This sensation of total liberty of the pure sensitive space attracted me so powerfully that I was driven to paint some monochromes in order to SEE with my own eyes what was visible in the absolute. [...] So I was led to monochrome space". Both these artists created, that is, an essential grafting of the ethical dimension onto the aesthetic one in contemporary European artistic culture, allowing art to occupy the space of life, appearing as a mobile dimension in constant transformation. Art was able to shed the bonds of formalism that had imprisoned it. It was possible to engender an aggregational core for the artistic debate in Europe whose particular cast represented the specific contribution of the Old World to the international artistic stage.*

"The Complete Works of Marcel Duchamp".

Arturo Schwarz.
Delano Greenidge Editions, New York, 1997 (2 vol., pp. 974, s.i.p.).

di Elena Pontiggia Credo che pochi, oggi, possano iniziare un saggio su Duchamp con una lettera indirizzata semplicemente "Caro André". André è Breton, il poeta fondatore del surrealismo, e chi può vantare una tale confidenza è Arturo Schwarz, che conobbe Breton nel 1939 e Marcel Duchamp poco dopo. Oggi Schwarz pubblica il catalogo generale del "Mercante del sale" (come suona un anagramma di Marcel Duchamp): due monumentali volumi, con circa mille pagine, mille illustrazioni in bianco e nero e più di duecento tavole a colori.

La lettera a Breton compariva anche nella prima edizione (1969) del libro, di cui questo catalogo è l'ampliamento, e nella fortunata edizione italiana, intitolata *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche* e uscita da Einaudi nel 1974. Al di là dell'amicizia personale che ha legato Schwarz a Breton, a cui il volume è dedicato, la lettera è quasi una dichiarazione programmatica del suo saggio. Schwarz, infatti, ricorda le parole che Breton gli rivolse negli anni Sessanta: "Arturo, mi hanno detto che stai lavorando a un libro su Duchamp... Bada di non fare lo sbaglio che fanno tanti studiosi, riempiendo le loro monografie di riproduzioni di opere giovanili e perdendo di vista l'essenziale in un mare di particolari". In effetti anche questo catalogo generale, che non trascura nessun momento dell'attività dell'artista e ripercorre analiticamente anche i suoi anni di apprendistato, analizzando le declinazioni che Duchamp diede dell'impressionismo e del cubismo si sofferma soprattutto sui *Ready-made* e sul *Grande Vetro,* che considera il cuore stesso della poetica duchampiana. Padre di tutti i concettualismi, Duchamp rivoluziona infatti il concetto stesso di arte, ponendo l'accento più sul pensare che sul fare, più sulla materia grigia che sulla materia. La sua ricerca, spesso mal capita da tanti che hanno voluto spacciarsi per suoi eredi, mette in questione non un modo di fare arte, ma il senso stesso del fare arte. Da quando nel 1911, come raccontano gli aneddoti, osservando un'elica disse a Léger: "L'arte è finita. Nessuno saprebbe mai fare qualcosa di più bello di quest'elica", Duchamp si è impegnato in modo radicale e visionario a riconsiderare i protocolli della pittura e della scultura, giungendo fino al punto di abbandonare l'arte stessa e di dedicarsi per un certo periodo al gioco degli scacchi. L'opera di Schwarz, oltre che il consiglio di Breton, tiene a mente un avvertimento di Duchamp stesso: "Divertiti, altrimenti ci annoierai". In effetti, al di là della cura filologica, un'impressione di vitalità, di anti-pedantismo (nel senso migliore del termine) percorre il volume. E non mancano le curiosità, come una partita a scacchi di Duchamp, analizzata e commentata da un esperto.



Questi aspetti briosi non impediscono peraltro all'opera di porsi oggi, per ampiezza, completezza e autorevolezza di dati, come uno strumento imprescindibile per la conoscenza di Duchamp.

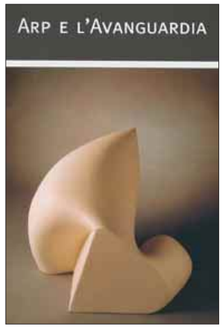
I do not think that many people today could commence an essay on Duchamp with a letter addressed simply: "Dear André". André is Breton's first name, the poet who founded Surrealism. The person who could be on such familiar terms with him is Arturo Schwarz, who met Breton in 1939 and got to know Marcel Duchamp slightly later. Now Schwarz publishes the complete works of the "Salt Merchant" (an anagram of the French artist's name); these are two monumental volumes, with a thousand pages, a thousand illustrations in black and white and over two hundred in color.

The letter to Breton appeared in the first edition of 1969 of the book, which is extended in this catalogue; it also was printed in the successful Italian edition La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche *which was printed by Einaudi in 1974. Beyond the friendship of Schwarz and Breton (to whom the text is dedicated), the letter is nearly a statement of the plan of his essay. Schwarz, in fact, recalls what Breton said to him in the 1960s: "Arturo, I have heard you're working on a book*

on Duchamp... Make sure you don't make the mistake made by lots of scholars who fill their monographs with the works of his youth and lose sight of the essential under a heap of details". This complete catalogue does not neglect a single moment in the artist's career, analyzing even the years of his apprenticeship. In effect, when studying Duchamp's twist to Impressionism and Cubism, it dwells above all on Ready-made *and the* Great Glass, *which it considers the very heart of Duchamp's aesthetic. In fact, Duchamp – the father of all Conceptualism – revolutionized the very concept of art, focusing more on thinking than doing, more on gray matter than material. Frequently, his art was misunderstood by many of those who professed to be his heirs; it questioned the very sense of making art rather than a way of making art. This attitude went as far back as 1911, when the anecdotes record that he made this observation to Léger concerning a propellor: "Art is dead. Nobody can ever make something more beautiful than this propellor". Duchamp committed himself to radically and visionarily rethinking the protocols of painting and sculpture; he even went so far as to quit being an artist and devoting himself to playing chess for a while. Besides Breton's advice, Schwarz's work keeps in mind a warning of Duchamp himself: "Have fun, otherwise you will bore us". In effect, besides the accuracy a vein of vitality and anti-pedantic spirit (in the best sense of the word) runs throughout the publication. And there are some curious aspects too, like one of Duchamp's chess games analyzed and expounded on by an expert. This light side does not prevent the work from being a crucial tool in comprehending Duchamp, thanks to its breadth, completeness and authoritative data.*

"Arp e l'avanguardia".

A cura di Pierre Casè e Flaminio Gualdoni.
Museo della Permanente, Electa, Milano, 1998 (pp. 209, s.i.p.).



di Paolo Barozzi "Arp e l'avanguardia" (catalogo Electa), è il titolo dell'interessante esposizione tenutasi di recente al Museo della Permanente di Milano. Oltre a una scelta di opere di questo maestro, tra i più rappresentativi dell'arte del nostro secolo, erano esposti anche i quadri della sua collezione privata, che egli ha donato alla Ca' Rusca di Locarno. Tra questi i dipinti della prima moglie Sophie Taeuber, di Francis Picabia, Theo van Doesburg, Sonia Delaunay, Kurt Schwitters, Itten, Albers, Hans Richter, Alberto Magnelli, Max Ernst, Alexander Calder, Max Bill, Victor Vasarely. Jean Arp (Strasburgo 1886 - Basilea 1966), è stato uno dei grandi innovatori del linguaggio plastico, fedele a un'idea di "arte concreta" per la quale le forme nascono non rappresentando quelle della natura ma per un affine processo di generazione.Arp fu un poeta che si dedicò oltre che al disegno alla grafica, alla pittura, alla scultura, in collaborazione con quasi tutti i grandi artisti del suo tempo. Egli disse: "Se per un caso fossi stato obbligato a scegliere tra l'opera plastica e la poesia scritta, se avessi dovuto abbandonare o la scultura o le poesie avrei scelto di scrivere delle poesie".
A Zurigo nel 1916 Arp con Hugo Ball, Hennings, Janco, Huelsenbeck e Tzara fondò il Cabaret Voltaire dando inizio così al movimento Dada. Più tardi si unirono a lui Augusto Giacometti, Hans Richter e Walter Serner. Al Cabaret Voltaire Arp leggeva brani di *Ubu Roi* di Jarry e commentava le proprie opere con gli amici. In questo periodo con la moglie Sophie prosegue nella sperimentazione di forme elementari con forti elementi di casualità, in cui il creare è importante quanto l'opera finita. L'esperienza Dada fu importante per Arp perché l'azione creativa doveva essere essenziale, casuale, imprevedibile, permettendogli di svelare la realtà interiore più intensa, attingendo alla triste realtà del tempo di guerra, in modo da capirne il nucleo vitale. Le mostre, le serate letterarie, le manifestazioni scandalose animate da Arp e dai suoi amici sono rimaste leggendarie: allora sembravano anarchie ma oggi si rivelano come una necessità di liberarci dalle forme superate, per salvaguardare contro la routine e l'accademismo la vita spirituale. In seguito Arp commentò così il suo contributo Dada: "Sempre più mi allontanavo dall'estetica. Volevo trovare un altro ordine, un altro valore dell'uomo nella natura. Egli non doveva essere più la misura di tutte le cose, né rapportare tutto alla sua misura; al contrario tutte le cose e l'uomo dovevano essere come la natura, senza misura".
In questo periodo Arp incomincia a leggere Lao Tse e a praticare lo Zen. Nel 1917 Arp disegna maschere e costumi per le danze di Sophie e decori per le serate di Laban, tra i quali uno in collaborazione con Richter che anticipa le forme biomorfe tipiche del suo lavoro d'artista. Durante la guerra egli abitò spesso ad Ascona dove contava molti amici e la vita era più facile che a Zurigo. In questo periodo divenne vegetariano e frequentò la comunità di Monte Verità. Arp nel suo lavoro sperimenta costantemente delle forme in cui alla simmetria e alla geometria sostituisce il gioco libero di forme casuali ispirate dalla natura. A Parigi nel 1925 espone alla prima mostra dei Surrealisti alla Galerie Pierre Loeb con De Chirico, Ernst, Klee, Man Ray, Masson, Miró e Picasso: per i due anni successivi sarà impegnato con la moglie Sophie e Theo van Doesburg alla progettazione e realizzazione degli interni del Café de l'Aubette di Strasburgo. Negli anni Trenta aderisce a Cercle et Carré (1930) e a Création et Abstraction (1931-34) i due gruppi più importanti dell'astrattismo europeo. Nel 1937 partecipa ad Allianz, fondata a Zurigo da Max Bill e Leo Leuppi. Egli partecipa alle esposizioni Cubism and Abastrac Art e Fantastic Art Dada and Surrealism al Museum of Modern Art di New York. Nel 1944 Arp tiene una mostra da Peggy Guggenheim a New York. Nel 1946 egli introduce nei suoi "papiers déchirés" velature di colla di riso e di colore. In questo periodo inizia la collaborazione con la gallerista Denise René. Arp è molto spesso a Parigi dove è in contatto con Picabia, Magnelli, Sonia Delaunay, Miró e con il mercante Curt Valentin che promuove il suo lavoro a New York. Con il tempo il suo interesse per le filosofie orientali e la teosofia si intensifica, legge i mistici cristiani e approfondisce la filosofia e la religione tibetana. Nel 1950 tiene una personale da Maeght a Parigi e una mostra con opere di Sophie organizzata da Denise René e Sidney Janis a New York. Nel 1954 ottiene il premio per la scultura alla Biennale di Venezia, sposa Marguerite Hagenbach e si trasferisce in Canton Ticino. A Locarno il suo atelier è meta d'incontro per molti artisti tra cui Helbig, Richter, Bisse, Ben Nicholson. Arp aveva l'aspetto di un elegante signore borghese che fuma un sigaro, ma dietro questa apparenza si nascondeva l'alchimista. L'opera di Arp si basa su un fattore elementare, cioè uno stato di profonda incoscienza e irrequietezza creativa – sotto la sua mano esperta gli avvenimenti si scindono e ogni evento pensabile si trasforma nel modo più semplice... in un sogno a occhi aperti.

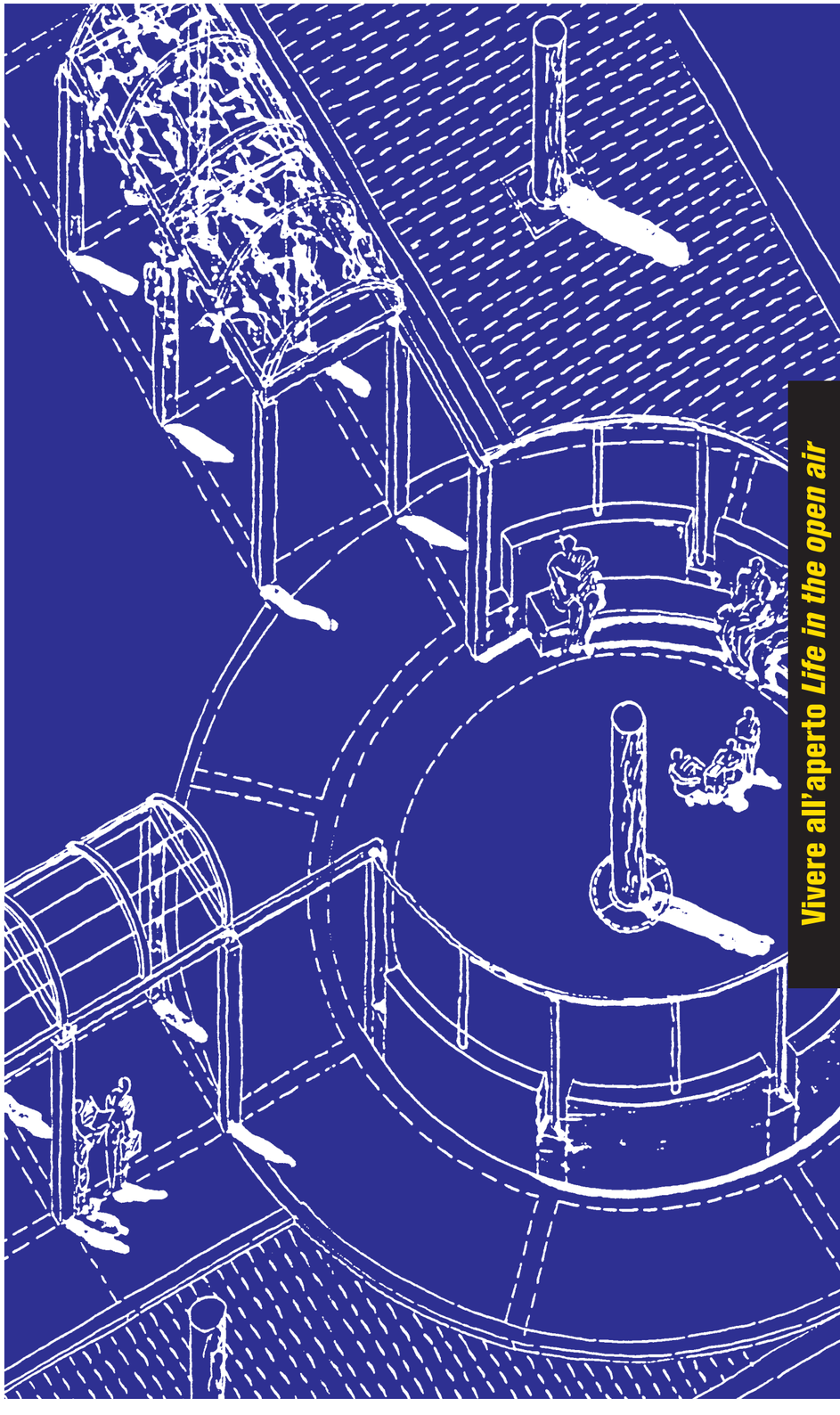
"Arp and the Avant-Garde" was an exhibit recently hosted at Milan's Museo della Permanente; the catalogue of this interesting show was printed by Electa. On view was a selection of the master's works, including some of the best twentieth-century art, plus his private collection which he donated to the Ca' Rusca in Locarno, Switzerland. It comprises paintings by his first wife, Sophie Taeuber, Francis Picabia, Theo van Doesburg, Sonia Delaunay, Kurt Schwitters, Itten, Albers, Hans Richter, Alberto Magnelli, Max Ernst, Alexander Calder, Max Bill and Victor Vasarely. Jean Arp was born in Strasbourg in 1886 and died in Basel in 1966. He was one of the leading innovators of the plastic language, faithful to the idea of "concrete art" whose forms are not born as representations of nature but through a similar generation process. Arp's career was multifarious: poetry, drawing, graphic design, painting and sculpture, and he worked with nearly all the great artists of his time. He said: "If, by chance, I had been forced to chose between plastic works and written poetry, if I had to abandon either sculpture or poetry, I would have picked writing poetry". In Zurich in 1916 Arp, Hugo Ball, Hennings, Janco, Huelsenbeck and Tzara set up the Cabaret Voltaire, thereby kicking off the Dada movement. Later, Augusto Giacometti, Hans Richter and Walter Serner joined Arp. At the Cabaret Voltaire Arp read excerpts from Jarry's Ubu Roi *and commented his own works with his friends. During that period he and his wife Sophie continued to experiment with elementary forms, with highly random elements, in which creating was as important as the finished work. Dadaism was crucial to Arp because the creative action was supposed to be spare, accidental and unpredictable, allowing him to unveil the most intense interior world, drawing on the sad wartime reality, in order to seize it vital core.*
The exhibits, the literary evenings, the scandalous shows enlivened by Arp and his friends still are legendary; then, they seemed anarchic, but today they turn out to have been necessary in order to free us from the outdated forms, to safeguard spiritual activity against routine and academism. Later, Arp made this comment on his contribution to Dadaism: "I got farther and farther from aesthetics. I wanted to find another order, another value of mankind in nature. It no longer ought to be the measure of everything, nor should all be related to its measure. On the contrary, all things and humanity ought to be boundless, like nature". At that time Arp began to read Lao Tse and became Zen Buddhist. In 1917 he designed the masks and costumes for Sophie's dances, plus the decorations for Laban's evening performances. One of these was a collaboration with Richter that anticipated the biomorphic forms typical of his art works. During the war Arp frequently lived at Ascona, where he had lots of friends and life was simpler than in Zurich. During that period, Arp became a vegetarian and frequented the Monte Verità community. In his works the artist constantly experimented with forms, in which symmetry and geometry were supplanted by the free play of chance forms inspired by nature. In 1925 in Paris he participated in the first Surrealist exhibition at the Galerie Pierre Loeb, with De Chirico, Ernst, Klee, Man Ray, Masson, Miró and Picasso. During the subsequent two years he, his wife Sophie, and Theo van Doesburg worked on the design and execution of the interiors of Strasbourg's Café de l'Aubette. In the 1930s he joined Cercle et Carré (1930) and Création et Abstraction (1931-34), the two major groups in European abstract art. In 1937 he took part in Allianz, founded in Zurich by Max Bill and Leo Leuppi. He participated in the New York Museum of Modern Art's shows "Cubism and Abstract Art" e 'Fantastic Art and Dada and Surrealism". In 1944 Arp staged an exhibit at Peggy Guggenheim's in New York. In 1946 he introduced veils of rice glue and colors in his "papiers déchirés". At that time, Denise René became the artist's dealer. He frequently traveled to Paris, where he met Picabia, Magnelli, Sonia Delaunay, Miró and the dealer, Curt Valentin who promoted his work in New York. Over time, his interest in Oriental philosophy and theosophy grew, he read the Christian mystics and studied Tibet's religion and philosophy. In 1950 he staged a one-man show at Maeght's in Paris, plus another with works by Sophie organized by Denise René and Sidney Janis in New York. In 1954 he received the Venice Biennale sculpture award, married Marguerite Hagenbach and moved to the Ticino Canton. His Locarno atelier attracted a host of artists, including Helbig, Richter, Bissi and Ben Nicholson.
Arp looked like an elegant, cigar-smoking middle-class gentleman, but an alchemist was concealed behind this facade. Arp's work was based on an elementary factor: a state of profound creative restlessness and recklessness. His expert hand made the events split and each thinkable event was transmogrified in the simplest way into a daydream.

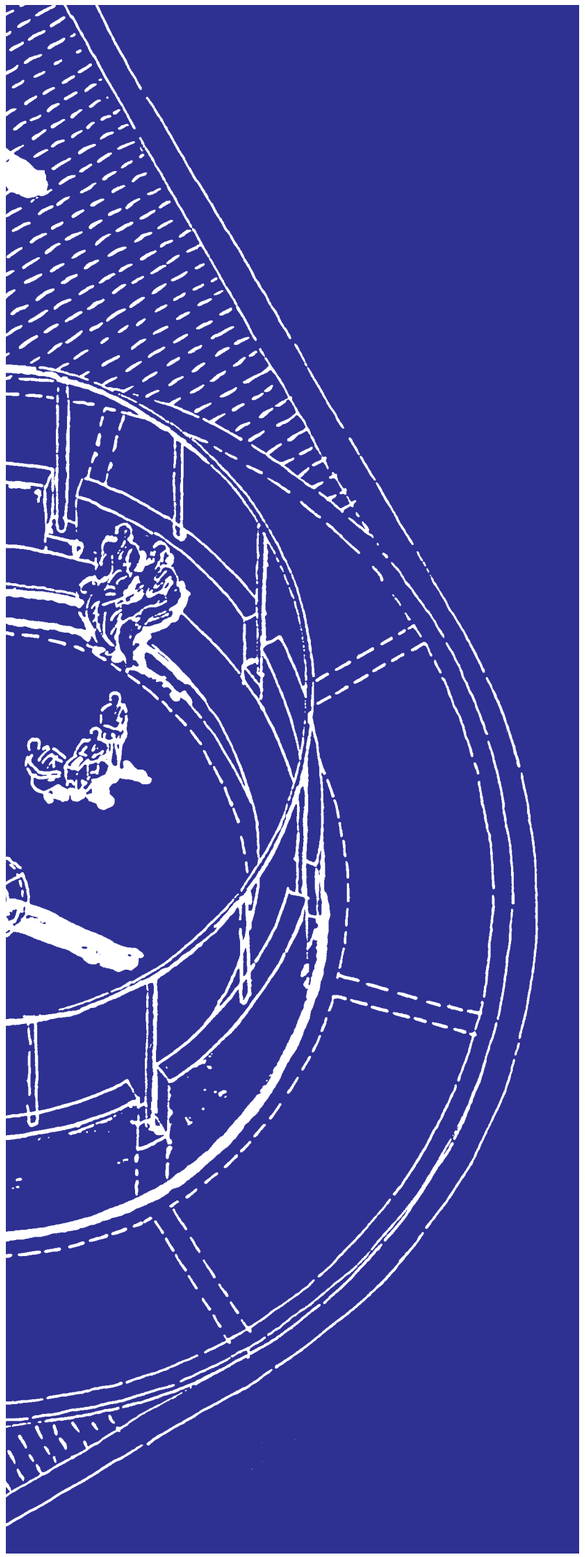
Bibliografia

Tempo libero. *Free time.*

Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class.* Kelley Clifftion N.Y., 1899(ed. it. *Teoria della classe agiata.* Einaudi, Torino, 1971).
Daniel Mothé, *L'Utopie du temps libre.* Editions Esprit, Paris, 1997 (ed. it. *L'utopia del tempo libero.* Bollati Boringhieri, Torino).
André Gorz, *Métamorphoses du travail. Quête du sens.* Galilée, Paris, 1988 (ed. it. *Metamorfosi del lavoro. Critica della ragione economica.* Bollati Boringhieri, Torino, 1992).
Guy Aznar, *Le Travail, c'est fini à plein temps toute la vie, pour tout le monde et c'est une bonne nouvelle.* Belfond, Paris, 1991.
A.O. Hirschman, *The Passion s and the Interests. Political Arguments for Capitalism before its Triumph.* Princeton University Press, Princeton N.Y., 1977 (ed. it. *Le passioni e gli interessi. Argomenti politici in favore del capitalismo prima del suo trionfo.* Feltrinelli, Milano, 1993).
Mario Agostinelli, Carla Ravaioli, *Le 35 ore. La sfida di un nuovo tempo sociale.* Editori Riuniti, Roma, 1998.
M.C.Busch, *La sociologie du temps libre.* Editions Mouton, Paris, 1974.
J. Dumazedier, *Révolution culturelle du temps libre.* Librairie du Méridiens, Paris, 1988.
Alain Corbin (cura di), *L'invenzione del tempo libero 1850-1960.* Laterza, Bari-Roma, 1998.
Richard West Sellars, *Preserving Nature in the National Parks. A history.* Yale University Press, New Haven-London, 1998.
J. Adams, *The American Amusement Park Industry: A History of Technology and Thrills.* G.K. Hall, Boston, 1991.
R. Fogelsong, Magic Town : *Orlando and Disney World; Research report.* Graduate School of Architecture and Urban Planning, University of California, Los Angeles, 1990.
Everardo Minardi, Marialuisa Lusetti, *I parchi di divertimento nella società del Loisir.* Franco Angeli, Milano, 1998.

RASSEGNA





Vivere all'aperto

Incontrarsi all'aperto, giocare, camminare godendosi il sole e la vista del verde sono piaceri comuni a tutte le civiltà e andrebbero garantiti a tutti e dovunque. Nei paesi mediterranei non manca mai il sedile ricavato in prossimità della porta di casa oppure in piazza, dove riposare al calore del sole o all'ombra di un albero. Gli adulti chiacchierano, leggono il giornale e i bambini giocano a portata di sguardo. Non è un quadro idilliaco, solo la fotografia di una realtà che conserva abitudini e ritmi umani. Eppure per molti si tratta di un sogno, per tutti quelli che trascorrono la vita in città sporche e piene di automobili, dove il clima è meno clemente e la passeggiata nel parco, quando c'è, è un avvenimento per solennizzare il giorno di festa e non un'abitudine quotidiana. Tutto, in questi contesti, congiura per rendere il cittadino estraneo al proprio habitat, soprattutto l'oscurità. Ciò che nelle civiltà rurali avveniva spontaneamente e con grande funzionalità – la progettazione degli spazi pubblici coerentemente alle abitudini degli abitanti – nelle società più evolute deve essere demandato a una disciplina specifica – l'arredo urbano – che, nonostante possa disporre di una quantità infinita di prodotti, non sempre corrisponde nelle sue applicazioni ai desideri più comuni della gente.
Semplicisticamente, si potrebbe dire che si è persa la capacità di immedesimarsi nel sociale, perché sono aumentati a dismisura i numeri o forse perché ciascun individuo difende il proprio benessere come un fortilizio (nel giardino privato ci sono fiori e alberi a profusione, arredi armoniosamente inseriti, illuminazione efficace e decorativa…). Le distanze riscontrabili tra il privato iperprotetto e il pubblico abbandonato all'incuria di tutti potrebbero portare a rimpiangere i tempi in cui "si stava peggio ma si viveva meglio". Ma rifugiarsi nel buon tempo antico è sciocco quanto inutile. Meglio sottolineare carenze normative (il Gruppo Arredo Urbano dell'AssArredo/Federlegno-Arredo con il volume *Standard Prestazionali,* 1998, propone un manuale di riferimento per i prodotti di questo settore), imperizia amministrativa e maleducazione diffusa, cause che rendono difficile camminare nelle città italiane senza sentirsi stringere il cuore per ciò che si vede. Meglio ancora adoperarsi perché la cultura del progetto faccia proprie queste tematiche. M.C.T.

Life in the open air

*Meeting, playing or walking under the stars or a radiant sun and enjoying the surrounding greenery are pleasures common to all civilizations, no matter how poor, and should be guaranteed to everyone everywhere. Never absent in Mediterranean countries is a chair near the door of every house or in the town square, where people sun themselves or rest in the shade of a tree. Adults laugh and gossip, read newspapers or knit, while keeping an eye on the children playing nearby. No, it's not a genre painting. It's an actual snapshot of a reality that has held onto centuries-old human habits and tempos. And yet, it's an impossible dream for many – for all those, in fact, who live out their lives in dirty, car-filled cities, where the climate is unpredictable and a walk in the park is a rare holiday event. Everything, in this context, conspires to alienate the city-dweller from his habitat. What used to occur spontaneously and with great functional relevance in rural civilizations – the design of public spaces fitting in with the habits of inhabitants – must be assigned to a specific discipline in more highly developed societies. Urban decor, despite the fact that it has a vast quantity of products at its disposal, does not always correspond, in its applications, to the basic desires of people.
Simplistically speaking, one might say that we have lost the ability to identify with the masses, because populations have exploded, or perhaps because each individual defends his privacy as if it were a fortress (private gardens teem with flowers and trees in profusion, harmoniously inserted decors and effective, decorative lighting...). The distances between the overprotected private sector and the neglected public one make us long for the time when "we were worse off but lived better". However, taking refuge behind rose-coloured memories of the good old days is as silly as it is useless. It would be better to zero in on holes in our regulations (the Urban Decor Group of AssArredo/Federlegno-Arredo is offering a reference manual for products in this sector entitled* Standard Prestazionali, *Performance Standards, 1998), governmental ineptitude and omnipresent bad manners. All of these factors are what is making it very difficult to walk around in Italian cities without suffering mild heart attacks brought on by what we see. What we had better do is see to it that design culture makes these themes its own.*

Externa®
La linea di elementi componibili e di accessori in cotto «Externa®» è destinata all'arredo degli spazi esterni. Ne fanno parte il portarifiuti, il dissuasore traffico, la panca e la panchina qui illustrati, ma anche pavimentazioni, calette di drenaggio e basi per ringhiere realizzati con il materiale più semplice e naturale: la terra. Tutti si prestano a essere utilizzati in contesti sia pubblici che privati.

Externa®
The «Externa®» line of sectional elements and accessories in fired brick was designed for the decor of outdoor spaces. Integral parts of the system are refuse baskets, parking dissuaders, bench and park bench illustrated here, along with floorings, draining dovetails and bases for balustrades, made of the simplest and most natural material – clay. All of these items lend themselves to being used in the most widely differing settings, both public and private.

Franco Facchinelli e Alberto Grassi
Progettisti *Designers*
SANNINI IMPRUNETA
Via Prov. Chiantigiana 135, 50023 Impruneta (FI)
055 - 20.70.76 **F** 055 - 20.70.21 **Tlx** 572372
E-mail: sannini@softeam.it
http: //www.softeam.it/cotto-sannini

Porfido del Trentino
Il porfido è un materiale antisdrucciolevole, ingelivo, resistente, esteticamente gradevole, perfettamente abbinabile ad altri materiali lapidei, che si dimostra idoneo ai più diversi contesti. I produttori del «Porfido del Trentino», associati nell'e.s.Po, si stanno adoperando per qualificare la loro produzione con un Marchio di Qualità che certifichi le caratteristiche fisico-chimiche del loro prodotto, il cui utilizzo ha trovato una valida applicazione proprio nella pavimentazione del centro storico di Trento (progetto di Paolo Tomio e Alda Rebecchi, 1984), qui illustrato.

Porphyry from Trentino
Porphyry is a slip-proof, frostproof, resistant and aesthetically pleasing material, that combines perfectly with other stony materials, which has proved suitable for radically different surroundings. The producers of «Porfido del Trentino», associates of E.S.Po, are doing everything in their power to qualify their products with a Quality Trademark that certifies the physico-chemical characteristics of their product, whose use has found a sound application in the flooring of the historic center of Trento (design by Paolo Tomio and Alda Rebecchi, 1984), illustrated here.

E.S.PO. - ENTE SVILUPPO PORFIDO
Via S. Antonio 25, 38041 Albiano (Trento)
0461 - 68.97.99 **F** 0461 - 68.90.99
E-mail: espo@tqs.it

Solar Bud
«Solar Bud» è una piccola luce conficcata nel terreno che punteggia un percorso e accompagna i passi nel buio. Non ha bisogno di cavi elettrici perché funziona con una batteria ricaricabile dal sole. L'energia solare captata da una cella fotovoltaica al silicio policristallino alimenta le batterie al nichel cadmio ricaricabili. Il circuito elettronico di pilotaggio accende automaticamente, in assenza di luce, i tre led ad alta efficienza luminosa. Unico pericolo, gli amici cleptomani: i boccioli del sole che fanno luce di notte possono fare molta gola.

Solar Bud
«Solar Bud» is a small light driven into the ground that punctuates a pathway with dots and guides the walker's steps in the dark. There is no need for electric wiring, because it functions with a battery that is recharged by exposure to the sun. Solar energy captured by a polycrystalline silicon photovoltaic cell supplies rechargeable cadmium nickel batteries. The electronic pilot circuit, in the absence of light, automatically turns on the three leds, which are characterized by high luminous efficiency. The only danger are kleptomaniac friends. Solar buds that light their way at night somehow find their way into their pockets.

Ross Lovegrove Progettista *Designer*
LUCEPLAN
Via E. T. Moneta 44/46, 20161 Milano
02 - 66.24.21 **F** 02 - 66.20.34.00
Numero verde 167-800169
E-mail: luceplan@luceplan.it
http: //www.luceplan.it

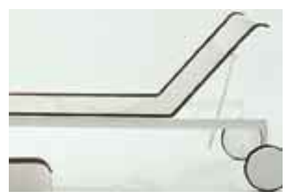
Progetto 1
Il denominatore comune della collezione «Progetto 1» è rappresentato da elementi ponte in acciaio trafilato, con i quali si possono realizzare i più diversi arredi (tavoli, contenitori, console, rack, panche, carrelli …). Gli elementi ponte vengono assemblati ai telai supporto tramite viti M8; le strutture sono verniciate con polveri termoindurenti con finitura opaca oppure elettro zincate previa spazzolatura, finitura indicata per l'esterno.

Progetto 1
The common denominator of the «Progetto 1» collection is represented by bridge elements in steel extrusion, with which the most widely differing furnishings can be craeted (tables, case pieces, consoles, racks, benches, trolleys...). The bridge elements are assembled to the support frames by means of M8 screws. Structures are coated with thermosetting spray paints with a matte finish, or electro-galvanized after being brushed. The latter finish is recommended for tables and benches for outdoor use, illustrated here.

Monica Armani Progettista *Designer*
ARMANI
Via Torre Verde 25, 38100 Trento
0461 - 91.10.32 **F** 0461 - 91.75.96
E-mail: armani@armanidesign.it
http: //www.armanidesign.it

Collezione 1966
La collezione di mobili per esterno disegnata da Richard Schultz nel 1966 viene ora riproposta da B&B Italia. Ne fanno parte sedie, poltroncine, tavoli alti e bassi, lettini da riposo fissi o reclinabili con ruote, prodotti nell'unica variante bianca con bordi in colore marrone. La struttura è realizzata in alluminio verniciato, i piani dei tavoli sono in acciaio smaltato, le sedute in rete di poliestere bordata in vinile. Lavorazioni e finiture garantiscono resistenza ai fenomeni atmosferici, all'inquinamento, ai graffi e al peeling.

1966 collection
A collection of furniture pieces, designed by Richard Schultz in 1966, is now being reoffered by B&B Italia. Members of the collection are chairs, low-backed armchairs, tables, both high and low, lounges that are either invariable or reclining, on wheels, produced in a single, white variant with borders in a shade of chestnut. The structure is made of painted aluminum, table tops are in enameled steel and seats in vinyl-edged polyester mesh. Processing and finishes guarantee resistance to atmospheric phenomena, contamination, scratches and peeling.



Richard Schultz Progettista *Designer*
B&B ITALIA
Strada provinciale 32, 22060 Novedrate (Como)
031 - 79.51.11 **F** 031 - 79.15.92
E-mail: beb@bebitalia.it **http:** //www.bebitalia

Bandierine Segnavento
Il vento spazza le nubi o le porta, a seconda di dove soffia. Per scoprire la direzione del vento si può far ricorso a bandierine da conficcare nel terreno o montate su piedistallo, come quelle disegnate da Afra e Tobia Scarpa per Dimensione Fuoco. Le banderuole rappresentano in modo stilizzato un gallo rosso, una nuvola azzurra, una freccia verde, una luna gialla o una famigliola di uccelli blu. Le bandierine sono realizzate in alluminio verniciato; l'asta di sostegno (regolabile in altezza sino a 260 cm) e il contrappeso sono in acciaio inox; il puntale da infilare nel terreno è in acciaio, mentre il modello da appoggio ha la base in ghisa.

Weather-vane flags
The wind sweeps the clouds away or floods the skies with them, all according to which way it's blowing, you can put your faith in a little flag you can drive into the ground or mount on a pedestal, like the ones designed by Afra and Tobia Scarpa for Dimensione Fuoco. The flags are stylized versions of a red rooster, blue cloud, green arrow, yellow moon or little family of blue birds. The flags are made of painted aluminum, their support rods (height-adjustable up to 260 cm) and counterweight are made of stainless steel, and the end of the rod that goes into the ground is in steel. The pedestal-mounted model has a cast-iron base.

Afra e Tobia Scarpa Progettisti *Designers*
Dimensione Fuoco
Via Vittorio Veneto 80
30027 San Donà di Piave (Venezia)
0421 - 50.444 **F** 0421 - 33.05.92

Please
"Volevamo una sedia senza peso, che già da sola, a vederla, fosse il naturale gesto di cortesia che invita a usarla. Elegante, non ricercata". Così il progettista descrive «Please», una poltroncina impilabile per interno ed esterno, la cui leggerezza risiede nella struttura in alluminio anodizzato (con finitura opaca o lucida) e nella scocca in polipropilene, stampata con la tecnica Air Moulding: nello stampo viene immesso azoto in pressione, così facendo si produce una forma cava, solida e leggera, nella quale la materia è ridotta al minimo (le ossa degli uccelli hanno una struttura molto simile). La scocca è disponibile nei colori lavanda, corallo, crema e menta, con finitura goffrata. I braccioli ad ala di farfalla sono in polipropilene traslucido bianco opalino o azzurro chiaro.

Please
"We wanted a chair that would weigh next to nothing and embody a natural gesture of courtesy, inviting an onlooker to sit in it. Elegant but not sophisticated". That's how the designer describes his «Please» creation, a stackable low-backed armchair for use either indoors or out, whose lightness is made possible by an anodized aluminum structure (with matte or glossy finish) and polypropylene shell, moulded with the Air Moulding technique. Nitrogen is injected under pressure into the mould, thus producing a hollow, solid and light form, in which the material is reduced to a minimum (the bones of birds have a structure that is very similar). The shell comes in shades of lavender, coral, cream and mint, with an embossed finish. The arms in the shape of a butterfly's wing are in opaline white or pale blue translucent polypropylene.

Isao Hosoe con Etien Veeman Progettista *Designer*
Segis
P. O. Box 279, Loc. Fosci, Via Umbria 14
53036 Poggibonsi (Siena)
0577 - 98.03.33 **F** 0577 - 93.80.90
E-mail: segis@segis.siena.it
http: //www.segis.siena.it

Cancelli e recinzioni in acciaio inox
La specialità della F.lli Invernizzi sono i cancelli e le recinzioni realizzati in un materiale che non è soggetto a ruggine e che non richiede verniciatura: l'acciaio inox 304, con finitura satinata. Lo stesso materiale viene utilizzato anche per gli accessori, come le ruote a doppio cuscinetto o la ciabatta con spigoli smussati, qui illustrati. Cancelli e recinzioni sono disponibili in qualsiasi dimensione e variante (scorrevoli, a uno o due battenti, anche con apertura automatizzata). I tubi tondi sono uniti con un sistema brevettato, che non prevede saldature.

Gates and fences in stainless steel
F.lli Invernizzi's specialty are gates and fences made of a material that will never rust and requires no painting – 304 stainless steel, with a silked finish. The same material is used for accessories such as wheels with a double bearing or a shoe with chamferred edges, illustrated here. Gates and fences come in all sizes and variants (sliding, with one or two side-hinged elements and automated opening mechanism). Round tubes are joined through a patented system, which has done away with welding jobs.

F.lli Invernizzi
Via Dante 22, 20044 Bernareggio (Milano)
039 - 69.00.007 **F** 039 - 69.02.994

Ovetto
Gli apparecchi per esterni della serie «Ovetto» sono costituiti da piccoli diffusori in plexiglas colorato (rosso, giallo, blu o incolore), di forma ovoidale, montati su paletti metà flessibili e metà rigidi fissati a una base. Sono disponibili anche modelli senza paletti o con bracci totalmente flessibili, nonché la versione con picchetto (da conficcare nel terreno). Il corpo è in alluminio pressofuso, il flessibile in acciaio. Lampade 10W 12V QT G4 (il trasformatore è inserito nella base). Cablaggio a cascata.

Ovetto
Units for outdoor use from the «Ovetto» series are made up of small diffusers in colourful (red, yellow and blue) or colourless plexiglas featuring an ovoid shape and mounted on half-flexible and half-rigid pallets anchored to a base. Also available are models without pallets or with totally flexible arms, as well as a version with a stake that can be driven into the ground. The body is in die-cast aluminum, while the flexible arm is in steel. 12V 10W QT G4 lamps have a transformer in the base. Designed for cascade wiring management.

Studio Ghidini Progettista *Designer*
Ghidini Illuminazione
Via Armieri 5, 25066 Lumezzane (Brescia)
030 - 89.70.590 **F** 030 - 89.70.616
E-mail: ghidini@ghidini.it **http:** //www.ghidini.it

Bentan
Nella collezione Habitat primavera/estate 1998 figurano molti oggetti in ceramica smaltata blu, come il tavolo e lo sgabello «Rondo». Qui sono illustrati i coprivaso «Bentan» (prodotti in Vietnam), disponibili in quattro misure: Ø 23 cm (H 19 cm), Ø 32 cm (H 27 cm), Ø 39 cm (H 33 cm) e Ø 51 (H 37 cm).

Bentan
Standouts in the Habitat spring/summer 1998 collection are many objects in blue enameled ceramics, such as the «Rondo» table and stool. Illustrated here is the «Bentan» vase cover (produced in Vietnam) in four sizes: Ø 23 cm (H 19 cm), Ø 32 cm (H 27 cm), Ø 39 cm (H 33 cm) and Ø 51 (H 37 cm).

Habitat Italia
Via Ripamonti 89, 20139 Milano
Numero verde: 167 - 33.72.34 **http:** //www.habitat.it

Dia
I mobili da giardino della serie «Dia» hanno forme che non passeranno mai di moda, durature come i materiali impiegati per la loro realizzazione: strutture in acciaio inox lucidato, rivestimenti in stoffa idrorepellente, piano del tavolo in laminato bianco resistente agli agenti atmosferici. Tuttavia, il maggior pregio della serie risiede forse nella versatilità dei suoi componenti: il lettino ha otto posizioni, il tavolo ha due altezze e la sedia si usa anche capovolta (posizione relax).

Dia
Garden furniture pieces from the «Dia» series vaunt shapes that will never go out of style, lasting as long as the materials used for their execution – structures in polished stainless steel, upholstery in a water-repellent material and table top in a white laminate that's impervious to atmospheric agents. The major asset the series has going for it may, nonetheless, be the versatility of its components. The couch has eight positions, the table two heights, and the chair can be used upside down, in the relaxation position.

Gioia Meller Marcovicz Progettista *Designer*
ClassiCon
Perchtinger Straße 8, d-81379 München (Germania)
+49-89 - 74.81.330 **F** +49-89 - 78.09.996

Boxer
Gli apparecchi da esterno «Boxer» sono realizzati in alluminio naturale spazzolato o verniciato nero, accolgono lampade fluorescenti (1 x 36W 2G11) e sono disponibili in due versioni da parete («Boxer CW» e «Boxer W») e nel modello su palo («Boxer Body») con uno, due o quattro corpi illuminanti fissati mediante appositi adattatori (i pali possono essere lunghi 88, 158 e 238 cm). L'apparecchio base è lungo 53,6, profondo 11,1 cm e alto 8,2 cm. Tipo di protezione: IP55.

Boxer
«Boxer» units for outdoor use are made of brushed natural or black painted aluminum, take fluorescent lamps (1 x 36W 2G11) and are available in two wall versions («Boxer CW» and «Boxer W») and in the pole model («Boxer Body» with one, two or four lighting bodies anchored by means of adaptors (poles come in lengths of 88, 158 abd 238 cm). The base unit is 53.6 cm long, 11.1 cm deep and 8.2 high. Protection factor: IP55.

Konstantin Grcic Progettista *Designer*
Flos
Via Angelo Faini 2, 25073 Bovezzo (Brescia)
030 - 24.381/27.12.161 **F** 030 - 27.11.578

I Sassi di Record
«I Sassi di Record» sono massetti autobloccanti in calcestruzzo vibrocompresso, caratterizzati da bordi e superfici volutamente irregolari, con i quali si possono realizzare pavimentazioni simili a quelle antiche in pietra. La finitura è ottenuta mediante una lavorazione meccanica controllata e con un trattamento chimico di preparazione superficiale: la fagliatura avviene così per un'azione combinata, chimica e meccanica a bassa energia, che non indebolisce il manufatto. Aggregati selezionati e pigmentazioni tenui (a base di ossidi Bayferrox® Bayer), miscelate già in fornitura, enfatizzano le caratteristiche del prodotto.

I Sassi di Record
«I Sassi di Record» (Record stones) are self-locking blocks in vibro-compressed concrete, characterized by deliberately irregular edges and surfaces, with which floorings similar to ancient ones in stone can be created. The finish is obtained by means of controlled mechanical processing and a chemical treatment that prepares surfaces. Discarding thus comes about through a combined chemical and mechanical, low-energy action, which does not weaken the manufactured item. Select aggregates and weak pigmentation (on a base of Bayer Bayferrox® oxides), already mixed when supplied, intensify the characteristics of the product.

Record®
Corso Pavia 73, 27029 Vigevano (Pavia)
0381 - 34.00.34 **F** 0381 - 34.00.73

Microlight Technology
La difficoltà principale connessa alla progettazione di un apparecchio per illuminazione consiste nel definire in modo obiettivo la complessa equazione che collega tra loro le caratteristiche funzionali, formali ed economiche. Spetta al progettista la ricerca del miglior equilibrio tra questi parametri, avendo come obiettivo finale il comfort dell'utente. Qualunque sia l'apparecchio per illuminazione considerato, le sue prestazioni finali dipendono dalla scelta e dall'ottimizzazione della sua sorgente luminosa. «Microlight Technology» si propone come un'autentica innovazione, in quanto soddisfa contemporaneamente le più sentite esigenze: miniaturizzazione, riduzione dei consumi, efficienza luminosa, assenza di emissione termica, durata e sicurezza. La miniaturizzazione dei componenti attivi produce una riduzione significativa del volume degli apparecchi e consente la loro perfetta integrazione nell'ambiente architettonico, requisito importante quanto l'assenza di emissioni indesiderate per gli apparecchi da esterno qui illustrati. I componenti sono dotati di un dispositivo ottico ad altissimo rendimento, che assicura un perfetto controllo del flusso; la temperatura colore è di 3000 °K; la loro vita nominale è di 20 mila ore.

Microlight Technology
The principal trouble with designing a lighting unit consists of defining, in an objective way, the complex equation that connects the functional, formal and economic characteristics that link them. It's up to the designer to seek out the best balance among these parameters, having the comfort of the user as their final objective. Whatever lighting apparatus is chosen, its final performance depends upon the choice made and optimization of its source of light. «Microlight Technology» comes across as an authentic innovation, as it satisfies the most heartfelt needs – miniaturization, a reduction in consumption, luminous efficiency, absence of thermal emission, duration and safety. The miniaturization of active components produces a big drop in the volume of units and allows their flawless integration into any architectural context, as important for the outdoor units illustrated here as the absence of undesired emissions. Components are equipped with an optical device with an astronomical yield, which assures perfect control of the flow. The colour temperature is 3000 °K. Their rated life is 20 thousand hours.

ARTEMIDE®
Via Bergamo 18, 20010 Pregnana Milanese (MI)
02 - 93.51.81 **F** 02 - 93.59.02.54
Numero verde 167-834093
E-mail: info@artemide.com
http: //www.artemide.com

Sinuè - Big Sinuè
Senza braccioli («Sinuè») o con braccioli («Big Sinuè»), le sedie qui illustrate sono impilabili, hanno sedile e schienale in polipropilene colorato in pasta e struttura in tubo di acciaio (diametro 25 mm) cromato o verniciato in finiture da esterno.

Sinuè - Big Sinuè
Whether armless («Sinuè») or with arms («Big Sinuè»), the chairs illustrated here are stackable, have seats and backs in paste-dyed polypropylene and a structure in steel tubing (diameter: 25 mm) chromium-plated or painted in outdoor finishes.

Marco Maran Progettista *Designer*
FASEM INTERNATIONAL
Via Francesca Nord 44/46/48
56010 Vicopisano (Pisa)
050 - 79.95.76 **F** 050 - 79.88.98
E-mail: fasem@galactica.it
http: //www.online.it/fasem

Dune
Il pouf e la poltroncina qui raffigurati sono due nuove creazioni della collezione «Dune». Ne fanno parte arredi robusti, facili da pulire e leggeri, che possono vivere sia all'interno sia all'esterno. Grazie al sistema che tiene in tensione la struttura metallica e il tessuto, adattandosi alla morfologia dell'occupante, la poltroncina risulta molto confortevole (lo schienale si inclina e si aggiusta automaticamente). La trasparenza del tessuto e la leggerezza della struttura ne fanno un prodotto originale e discreto, utilizzabile nei più diversi contesti. Poltroncina e pouf sono pieghevoli.

Dune
The ottoman and low-backed armchair shown here are a couple of new creations from the «Dune» collection. Other members of the family are sturdy furnishings that are light and easy to clean and thrive as well indoors as they do outdoors. Thanks to a system that keeps the metal structure and fabric in a state of tension, adapting to the anatomy of the occupant, the low-backed armchair is very comfortable (the back is inclined and adjusts automatically). The transparency of the fabric and the lightness of the structure make it an original and discreet product that can be used in the most widely varying contexts. Low-backed armchair and ottoman are both the folding type.

Pascal Mourgue Progettista *Designer*
FERMOB
B. P. 8 - Z. I. St-Didier, F-01140 Thoissey (Francia)
+33- 4 - 74.69.71.98 **F** +33-4 - 74.04.09.31
Tlx 300456
DISTRIBUITO IN ITALIA DA: RODA
Via Calcinate 5, 21026 Gavirate (Varese)
0332 - 74.37.77 **F** 0332 - 73.10.55

MEG - Material Exterior Grade
Laminato ad alta pressione per esterno, «MEG» ha molteplici campi di utilizzo (come efficacemente sintetizza lo schema qui riprodotto). Decorativo, autoportante, resistente agli agenti atmosferici, «MEG» è costituito da fibre cellulosiche impregnate di resine termoindurenti all'interno e dalle medesime fibre, decorate e impregnate da resine di natura prevalentemente aminoplastica, all'esterno. Il pannello così formato viene sottoposto all'azione combinata di pressione (9 MPa per 90 minuti) e calore (temperatura 150 °C) che dà origine, in apposite presse, alla policondensazione delle resine. Disponibile in 32 varianti tra colori e decorazioni (anche su richiesta), maneggevole, facile da lavorare (si sega, fora, fresa…), resistente a colpi, urti, abrasioni e graffi, antistatico, «MEG» non teme umidità, gelo, grandine, luce, raggi UV… e non contiene amianto. Viene fornito nei formati: 305x130 cm e 420x161 cm, negli spessori 4-6-8-10 mm (con entrambe le facce decorate) o 2-3 mm (per pannelli sandwich con una sola faccia decorata). La foto si riferisce allo stabilimento Alessi a Crusinallo, completamente rivestito con «MEG» su progetto di Alessandro Mendini.

MEG - Material Exterior Grade
A high-pressure laminate for outdoor use, «MEG» has many fields of use (as effectively synthesized by the scheme reproduced here). Decorative, free-standing and impervious to atmospheric agents, «MEG» is made up of cellulose fibers impregnated with thermosetting resins on the inside and the same fibers, decorated and impregnated by resins of a prevalently aminoplastic nature on the outside. The panel, thus formed, is subjected to a combined action of pressure (9 MPa for 90 minutes) and heat (temperature 150 °C), which gives origin, in presses designed for the purpose, to the polycondensation of the resins. Available in 32 chromatic and decorative variants (others upon request), manageable, easy to process (can be sawed, perforated and trimmed...), resistant to blows, impacts, abrasions and scratches and antistatic, «MEG» is unaffected by humidity, freezing, hail, light and UV rays... and contains no asbestos. It is supplied in the following sizes: 305x130 cm and 429x161 cm, in thicknesses of 4-6-8-10 mm (with both faces decorated) or 2-3 mm (for sandwich panels with only one decorated face). The photo is of the Alessi plant in Crusinallo, completely faced with «MEG» on a design by Alessandro Mendini.

ABET LAMINATI
Viale Industria 21, 12042 Bra (Cuneo)
0172 - 41.91.11 **F** 0172 - 43.15.71 **Tlx** 210656

Crudelia - Pac-Man
Il catalogo City® Design comprende una gamma completa di elementi per l'arredo urbano, realizzati in materiali di provata affidabilità. Qui sono illustrati la panchina con braccioli «Crudelia» (mm 1880x800x785H) e il cestino gettarifiuti «Pac-Man» (mm 377x326x635H).
La particolare conformazione del fianco rende elastica la seduta: è questa la caratteristica saliente di «Crudelia». La sua struttura portante è realizzata in tubolare di acciaio non legato (Ø 40 mm, spessore 3 mm); sedile e schienale sono finiti con doghe di iroko (35x50 mm), sagomate alle estremità. Tutte le parti metalliche sono zincate a caldo e quindi trattate a polveri poliesteri polimerizzate a caldo; le doghe sono invece impregnate con mordente e quindi protette con vernici anti UV.
Il cestino con coperchio (corredato di chiusura di sicurezza) «Pac-Man», realizzato in polietilene riciclabile ad alta densità (capacità 32 litri circa), ha una conformazione che consente la copertura del sacco igienico interno e il mascheramento del supporto nel profilo della struttura. Può essere fissato a parete o su palo (munito di piedistallo in calcestruzzo, flangiato o da inghisare direttamente al suolo).

Federica Fulici Progettista *Designer*
CITY® DESIGN
Via Postioma 4, 31024 Roncadelle di Ormelle (TV)
0422 - 85.15.62 **F** 0422 - 85.15.63
E-mail: citydesign@citydesign.it

Crudelia - Pac-Man
The City®Design catalogue embraces a complete spectrum of elements for urban decor, made of materials whose reliability has been proven. Illustrated here are the «Crudelia» bench with arms (1880x800x785 H mm) and the «Pac-Man» refuse basket (377x326x635 H mm).
The singular conformation of the side is what makes the seat elastic. In fact, this is «Crudelia»'s most outstanding characteristic. Its support structure is made of unbound steel tubular (Ø 40 mm, thickness: 3 mm). Seat and back are finished with iroko staves (35x50 mm), shaped at the ends. All the metal parts are hot-galvanized and then treated with hot-polymerized polyester spray paint. The staves are impregnated, on the other hand, with mordant and then protected with anti-UV varnish. The «Pac-Man» basket with a lid (equipped with a safety closing device), made of high-density recyclable polyethylene (capacity: about 32 liters), has a shape that allows its interior, hygienic bag to be covered and the support in the profile of the structure to be camouflaged. It can be anchored to the wall or a pole (equipped with a concrete pedestal, flanged or systematized in cast-iron directly on the ground).

Georgina NF 51
Dall'accordo tra Orsogril, produttore di grigliato elettrofuso, e la Confederazione Nazionale dell'Artigianato (CNA) è nata Orsogril Città, una società che fornisce prodotti certificati per l'arredo urbano, oltre a una serie di servizi per il committente pubblico (in particolare la manutenzione, attraverso mille officine fiduciarie che operano con il marchio "Regola d'arte"). Braccio operativo di questa unione è la ditta Bisson, nota per la qualità dei suoi manufatti. Il catalogo Orsogril Città è davvero esauriente: «Georgina NF 51», fontanella in ghisa, ne è solo un assaggio.

Georgina NF 51
Born of an agreement between Orsogril, producer of electro-cast gratings, and the National Handicraft Confederation (CNA), Orsogril Città, a company that supplies products which are certified for urban decors, also provides a series of services for the public contractor (maintenance, in particular, through a thousand fiduciary plants that operate with the "Regola d'arte", expert, trademark). Operative arm of this union is the Bisson company, noted for the quality of its manufactured goods. The Orsogril Città catalogue is truly exhaustive – «Georgina NF 51», a drinking fountain in cast-iron, is but a foretaste.

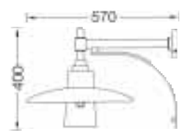
ORSOGRIL® CITTÀ
Via Cavolto 10, 22040 Anzano al Parco (Como)
031 - 63.13.59 **F** 031 - 63.19.71
http: //www.orsogril.it

Sistema Daku
Omologato secondo la normativa tedesca dell'isolamento, «Daku» è un sistema sperimentato e sicuro per ricoprire di verde i tetti e per realizzare giardini pensili. Facendo ricorso a questo metodo si ottengono numerosi effetti per l'edificio interessato e l'ambiente in generale: regolazione del microclima e risparmio energetico, protezione acustica, riduzione della polvere, messa a regime dell'acqua meteorica, riduzione dell'impatto ambientale, creazione di nuovi spazi vitali per piccoli animali… Il sistema si applica anche a tetti inclinati.

Daku system
Homologated in line with the German insulation regulation, «Daku» is a tested and tried, safe system for blanketing rooves with greenery and creating hanging gardens. By having recourse to this method, one achieves numerous effects for the building involved and the environment in general. Adjustment of the microclimate and energy saving, acoustical protection, a reduction in dust, rapid drain-off of meteoric water, a reduction in the environmental impact and a creation of new living spaces for small animals... The system is also applied to sloping rooves.

DAKU
Galileo-Galilei-Straße 24-26
D-55129 Mainz-Hechtsheim (Germania)
+49-6131 - 59.28.31
AREA MANAGER ITALIA:
R.G.P. ROOF GARDEN PROGRAM
Via Cesare Battisti 33
30027 San Donà di Piave (Venezia)
0421 - 51.864 **F** 0421 - 51.864

Datura
Il marchio Ewo® nasconde il nome del suo creatore, Ernst Wohlgemuth, un progettista imprenditore votato alle lampade da esterni, che egli concepisce e realizza in modo che siano in armonia con l'ambiente naturale e costruito e ne sappiano affrontare con efficacia tutti i rischi.
La lampada «Datura», qui illustrata, viene proposta nella versione su palo (cilindrico o rastremato) e a parete, per lampadine a incandescenza (1 x max 100W E27) o a basso consumo (1 x max 23W E27 oppure 1 x max 18W G24q-2). Viene prodotta in alluminio verniciato a polvere (colore secondo richiesta) o in bronzo/ottone, brunito in marrone scuro; in entrambi i casi il sistema di fissaggio è in acciaio inossidabile e lo schermo è in metacrilato trasparente. Tipo di protezione: IP23; Classe I.



Datura
The Ewo® trademark has hidden within it the name of its creator, Ernst Wohlgemuth, a designer entrepreneur who has consecrated his talents to the design of outdoor lamps. He conceives and executes them in such a way that they will fit in with their surroundings, both natural and man-made, and be able to face up to all risks with impunity. The «Datura» lamp, illustrated here, is being offered in the pole version (cylindrical or tapered) and wall model for incandescent bulbs (1 x 100W max E27) or low-consumption ones (1 x 23W max E27 or 1 x 18W max G24q-2). It is produced in spray-painted aluminum (colour according to request) or in bronze/brass, burnished a dark brown; in both cases, the anchoring system is in stainless steel, and the shade is in transparent metacrylate (PMMA). Type of protection: IP23; protection Class 1.

Ernst Wohlgemuth Progettista *Designer*
EWO®
Zona Industriale 3, 39058 Sarentino (Bolzano)
0471 - 62.30.87 **F** 0471 - 62.37.69
http: //www.ewo.com

Masselli in calcestruzzo
I masselli autobloccanti in calcestruzzo vibrocompresso prodotti da Area® si articolano in 18 modelli, disponibili nelle linee Monostrato Standard e Multistrato Quarzo, e proposti in una gamma di 12 colori. Modalità di posa e impieghi sono quelli normalmente riservati a questa tipologia di prodotti. I masselli Area® sono destinati prevalentemente alle pavimentazioni di aree urbane, commerciali e industriali sottoposte a traffico medio e pesante.

Concrete blocks
Self-locking vibro-compressed concrete blocks produced by Area® are divided up into 18 models, available in Standard Mono-layer and Quartz Multi-layer, and offered in a spectrum of 12 colours. Laying procedures and uses are the ones usually reserved for this product typology. Area® blocks are aimed mainly at paving urban areas and flooring business and industrial expanses that are subjected to medium and heavy traffic.

AREA®
Via Edison 5, 20010 Cornaredo (Milano)
02 - 93.56.50.75 **F** 02 - 93.56.72.52

Arredi in calcestruzzo
Progettati per l'allestimento di spazi urbani, piazze, parchi e impianti di ricreazione e svago, i manufatti in calcestruzzo prodotti da Betonform si segnalano per design e funzionalità. Uno dei più richiesti è il «Löffelstein», letteralmente "pietra a cucchiaio", un elemento componibile per costruire "muri verdi" studiati per mantenere o ripristinare le caratteristiche naturali del terreno. Aree di sosta e d'incontro si possono invece creare usando semplici volumi (per esempio, blocchi cilindrici) accostati con fantasia.

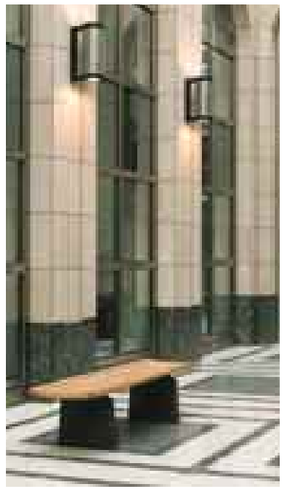
Decors in concrete
Designed for the decoration of urban spaces, squares, parks and installations for recreation and amusement, Betonform manufactured goods in concrete are outstanding for both their design and functional prowess. One for which demand is hottest is «Löffelstein», which means "stone in the shape of a spoon", a sectional element for building "green walls", researched for maintaining or reviving the natural characteristics of land. Areas for lingering and meeting people can, on the other hand, be created by using simple volumes (cylindrical blocks, for example) clustered with fantasy.

BETONFORM
Zona Industriale, 39030 Gais (Bolzano)
0474 - 50.41.80 **F** 0474 - 50.44.12

Gallery
La panca «Gallery» presenta un sedile ergonomicamente arcuato sorretto da due piedistalli in pietra calcarea blu del Belgio; il piano di seduta (tassellato e incassato artigianalmente) è realizzato in quercia europea, trattata per resistere alle abrasioni e prestarsi a una facile manutenzione. La panca può essere installata senza fissaggio oppure essere ancorata al terreno. In ogni caso il montaggio della panca viene effettuato sul luogo; sedile e supporti sono uniti mediante bulloni in acciaio.

Gallery
The «Gallery» bench vaunts an ergonomically arched seat held up by a pair of pedestals in Belgian blue limestone. The seat (dowelled and built-in by hand) is made of European oak, treated to resist abrasion and lend itself to easy maintenance. The bench can be installed without fastenings or be anchored to the ground. In any case the assembly of the bench is carried out on the spot. Seat and supports are joined by means of steel bolts.

Wales & Wales Progettisti *Designers*
GARPA - GARTEN & PARK
Kiehnwiese 1
D-21039 Escheburg bei Hamburg (Germania)
+49-4152 - 92.52.00 **F** +49-4152 - 92.52.50

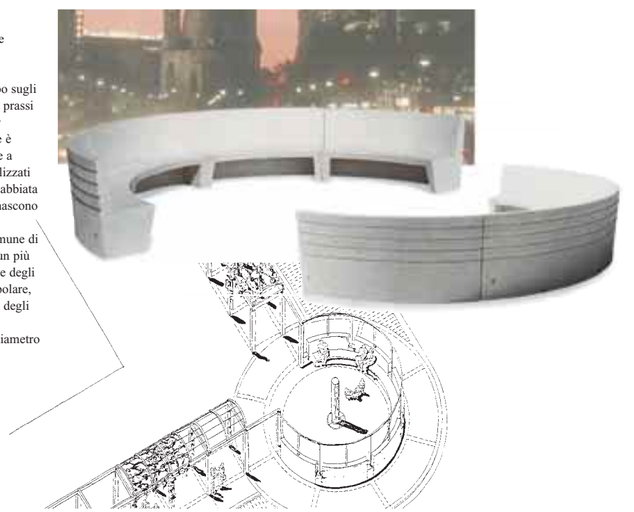


Lampione
Gli apparecchi per esterno prodotti da Ismos si ispirano per lo più a modelli tradizionali. Ne è un esempio il lampione con basamento (nero metallizzato o bianco) qui illustrato. I tre globi montati su altrettanti bracci e il globo centrale sono predisposti per lampade 100W E27. L'apparecchio ha un'altezza totale di 238 cm. Con le stesse caratteristiche sono disponibili modelli con uno, due o tre globi. Tipo di protezione: IP44.

Street-lamp
Units for outdoor use produced by Ismos were inspired mainly by traditional models. An example is the street-lamp with a metalized black or white base illustrated here. The three globes mounted on as many arms and the central one were designed to take 100W E27 lamps. The unit has a total height of 238 cm. Models with the same characteristics are available with one, two or three globes. Protection type: IP44.

ISMOS
Via Torino 5, 51011 Borgo a Buggiano (Pistoia)
0572 - 32.985 **F** 0572 - 32.989

Circo
Quando il clima lo consente, lo stare insieme all'aperto è una delle prime forme di socializzazione, comune a tutte le culture. Pianificare l'arredo urbano con largo anticipo sugli interventi edilizi dovrebbe quindi essere una prassi scontata. Non è così nella realtà italiana. Per «Circo», sistema di sedute curvilinee, invece è avvenuto. Questi elementi modulari (insieme a pergolati, pavimentazioni, colonne…) – realizzati in calcestruzzo armato con finitura esterna sabbiata e protetta con trattamento idrorepellente – nascono infatti dalla collaborazione tra committente pubblico (Cooperative di Abitazione del Comune di Prato), progettista e industria e rientrano in un più ampio progetto di sistemazione dei percorsi e degli spazi verdi in aree di edilizia economica popolare, sistemazione portata a termine prima ancora degli edifici residenziali. Con «Circo» si possono realizzare composizioni a semicerchio con diametro esterno di 5 metri.



Circo
When the climate allows it, getting together in the open air is one of the most popular forms of socialization, common to any culture you can think of. Planning urban decors far in advance of building jobs should therefore be something we can take for granted. But that's not the way it is in the Italian reality. However, for «Circo» (circus), a system of curvilinear seating solutions, it has come true. These modular elements (together with trellises, floorings and columns) – carried out in reinforced concrete with a sandblasted outer finish and protected with a water-repellent treatment – were, in fact, born of collaboration among public contractor (Habitation Cooperative of the Commune of Prato), designer and industry and form part of a larger project for putting pathways and green spaces in order in areas of popular economic building, a project that was brought to an end prior to that of the residential buildings. It is possible, with «Circo», to create semicircular compositions with an outer diameter of 5 meters.

Cristiano Toraldo di Francia Progettista *Designer*
CALZOLARI
Via Cadellora 4/6, 46023 Gonzaga (Mantova)
0376 - 58.274 **F** 0376 - 58.81.19
E-mail: mnexport@interbusiness.it att. calzolari

Masselli in calcestruzzo per pavimentazioni
Il marchio Pavitalia garantisce che ogni azienda che se ne fregia produce masselli di qualità, possiede mezzi e impianti idonei alla produzione e al controllo dei manufatti, sottopone la produzione alle procedure di autocontrollo previste dalle norme UNI e dall'Associazione, accetta i controlli ispettivi destinati a verificare la veridicità dell'autocontrollo e mette il tecnico in grado di accertare la qualità del massello. Una pubblicazione curata da Pavitalia (da cui sono tratte le immagini) raggruppa tutti i tipi di massello e fornisce informazioni tecniche ed esempi di realizzazioni effettuate con i prodotti dei soci.

Concrete blocks for paving jobs
The Pavitalia trademark guarantees that every company that uses it has at their disposal the means and systems needed to produce and run the severest of checks on the goods they manufacture, subjecting their products to self-checking procedures provided for by UNI regulations and the Association, accepting the inspections necessary to verifying the truthfulness of the self-checking apparatus and enabling the technician to ascertain the quality of the block. A publication put out by Pavitalia (from which the images were taken) groups all the block types together and supplies technical information and examples of projects carried out with members' products.

PAVITALIA
ASSOCIAZIONE NAZIONALE PRODUTTORI MASSELLI DI CALCESTRUZZO PER PAVIMENTAZIONI
Viale Sarca 183, 20126 Milano
02 - 64.71.676 **F** 02 - 64.73.053

2250 - apparecchio per esterno
Montato su palo conico in vetroresina, «2250» è un apparecchio per esterno a luce diffusa, realizzato in alluminio colore argento. Il corpo è completo di cablaggio, di diffusore in vetro satinato e di schermo superiore in metallo. L'apparecchio adotta una lampada a ioduri metallici (1 x 70/150W PGX 12.2 MHNT) o fluorescente compatta (1 x 26W GX24F). Dimensioni: Ø 60 cm, H 300 cm.

2250 - equipment for outdoor use
Mounted on a conical pole in fiber glass, «2250» is a diffused-light apparatus suitable for outdoor use, made of silver-hued aluminum. The body comes complete to wiring, diffuser in frosted glass and an upper shade in metal. The unit takes a metal iodide (1 x 70/150W PGX 12.2 MHNT) or compact fluorescent bulb (1 x 26W GX24F). Dimensions: Ø 60 cm, H 300 cm.

Elio Martinelli Progettista *Designer*
MARTINELLI LUCE
Via T. Bandettini, 55100 Lucca
0583 - 41.83.15/58.27.54 **F** 0583 - 41.90.03

Arredi in pietra, legno e acciaio
Gli elementi per l'arredo urbano prodotti da Col-Mar (panchine, porta biciclette, gettacarte, paracarri, dissuasori di sosta…) sono tutti rigorosamente realizzati in pietre naturali, legno e acciaio. Tra le panchine si può ricordare un modello con spalle in travertino romano naturale, sedile e spalliera in legno di iroko impregnato e accessori in acciaio inox.

Decors in stone, wood and steel
Elements for urban decor produced by Col-Mar (benches, bicycle racks, refuse receptacles, stone buffers, parking dissuaders...) are all rigorously made of natural stone, wood and steel. Memorable among the benches is a model with sides in natural Roman travertine and seat and back in impregnated iroko wood and accessories in stainless steel.

Gilberto Oneto Progettista *Designer*
COL-MAR - DIVISIONE ARREDO URBANO
Via Lazzaretto 11, 20020 Arconate (Milano)
0331 - 46.10.68 **F** 0331 - 46.10.68
E-mail: info@col-mar.it **http:** //www.col-mar.it

Domino®
Con i masselli autobloccanti della serie «Domino®» si possono realizzare pavimentazioni ad alto contenuto decorativo. La linea dispone di sei forme (dal 10x10 cm al 20x20x28,2 cm), dieci colori e tre finiture (al Quarzo, Dolomitica e Granitica). Lo strato di base dei masselli (88% circa dello spessore totale) è realizzato in calcestruzzo vibrocompresso, costituito da inerti di natura granitica e cemento ad alta resistenza; per lo strato superficiale sono impiegati Ossidi naturali Bayferrox®, cemento ad alta resistenza e gli ingredienti specifici di ogni finitura. Quella al Quarzo (disponibile nei colori Misto, Grigio, Rosso, Mattone, Testa di moro e Nero) è ottenuta mediante inerti selezionati ad alto contenuto di quarzo puro; la finitura Dolomitica (disponibile nei colori Rosso Verona, Granito Verde Alpi, Basalto) utilizza granulati selezionati di quarzi, porfidi, basalti, graniti e marmi, di diversi colori ed elevata durezza; la finitura Granitica, infine, si ottiene sottoponendo i masselli con finitura Dolomitica a un trattamento (pallinatura calibrata) che ne rende ruvida la superficie e fa affiorare gli inerti utilizzati e il loro colore naturale. I masselli Ferrari® BK sono conformi alla norma UNI 9065.

Domino®
Self-locking blocks from the «Domino®» series give the user paving jobs with a high decorative content. The line features six forms (from 10x10 cm to 20x20x28.2 cm), ten shades and three finishes (Quartz, Dolomite and Granite). The basic layer of blocks (roughly 88 percent of the total thickness) is made of vibrocompressed concrete, comprising highly resistant granite and cement aggregate. Employed for the surface layer are Bayferrox® natural oxides and cement with a high resistance factor and specific ingredients for each finish. Quartz finishes (available in Mixed shades, Grey, Red, Brick, Ox Blood and Black) are achieved by means of select aggregate with a high pure quartz content. The Dolomitic finish (available in Verona Red, Alpine Green Granite and Basalt) makes use of select quartz, porphyry, basalt, granite and marble grit, in various colours and a high degree of hardness. The Granite finish, lastly, is obtained by subjecting blocks with a Dolomitic finish to a treatment (calibrated peening), which roughens the surface and makes the aggregate used emerge in its natural. Ferrari® BK blocks are made in strict compliance with the UNI 9065 regulation.

Gianfranco Dalle Pezze Progettista *Designer*
FERRARI® BK
Via Santa Caterina 7, 37020 Lugo (Verona)
045 - 88.01.066 **F** 045 - 88.01.633

Buzz
Il gettarifiuti «Buzz», in produzione dal 1991, è formato da tre parti: testa, basamento e contenitore interno. La testa, con la sua grande apertura che invita all'utilizzo, è realizzata in fusione di ferro; il basamento è predisposto per l'ancoraggio al pavimento; l'interno del contenitore è accessibile attraverso uno sportello munito di serratura speciale.

Buzz
The «Buzz» refuse receptacle, on the production line since 1991, is made up of three parts – head, base and inner case piece. The head, with its large opening device that invites one to use it, is made of cast iron. The base was designed for pavement anchorage, and the interior of the case piece can be accessed through a window equipped with a special lock.

Pep Zazurca Progettista *Designer*
DAE - Diseño Ahorro Energético
Polígono Industrial Sant Jordi s/n
E-08800 Vilanova i la Geltrú (Barcelona)
+34 - 3 - 89.33.300 **F** 0+34 - 3 - 89.33.358
Distribuito in Italia da: Dessié
Via Nottolini 744, San Concordio, 55100 Lucca
0583 - 49.27.38 **F** 0583 - 49.02.81

Montserrat
In produzione dal 1990, gli arredi della serie «Montserrat» sono realizzati in fusione di ferro, materiale ritenuto ideale per resistere alle inclemenze del tempo e degli utilizzatori. La panchina, disponibile nelle versioni rettilinea e curva, è stata concepita come un pezzo unitario per due persone, ma può aggregarsi in linea a formare una fila di sedute multiple.

Montserrat
In production since 1990, «Montserrat» series is made of cast iron, a material considered ideal for standing up under extreme vagaries in the weather and the whims of users. The bench comes in both rectilinear and curved versions.

Miguel Mila, Carlos Marzabal Progettisti *Designers*
DAE - Diseño Ahorro Energético
Pol. Ind. Sant Jordi s/n, E-08800 Vilanova i la Geltrú
+34 - 3 - 89.33.300 **F** 0+34 - 3 - 89.33.358
Distribuito in Italia da: Dessié
Via Nottolini 744, San Concordio, 55100 Lucca
0583 - 49.27.38 **F** 0583 - 49.02.81

Duplo
Idoneo per montaggio a parete o su palo, «Duplo» appartiene a una nuova generazione di apparecchi che, pur impiegando le lampade di più elevata luminanza e di migliore efficienza luminosa, elimina ogni forma di abbagliamento assicurando il massimo comfort visivo. L'illuminazione che ne risulta è viva e gradevole, perfetta per le architetture cui dona profondità spaziale e risalto, così come per illuminare aree pedonali, strade di centri storici, giardini e parchi. Questa funzione è esaltata nella versione con recuperatore/diffusore di luce "wing", grazie al quale la luce emessa superiormente viene diffusa morbidamente verso il basso. Caratteristiche dell'apparecchio: struttura pressofusa in lega leggera anticorrosiva, verniciatura a polveri previa passivazione, vetri di sicurezza temperati, guarnizioni in gomma ai siliconi, riflettori in alluminio di elevata purezza. «Duplo» può alloggiare lampade al sodio ad alta pressione e ad alogenuri metallici, lampade al sodio a luce bianca solare, lampade a vapori di mercurio, lampade fluorescenti compatte e lampade ad alogeni, in un campo di potenze che spazia da 26 a 300W e da 1800 a 15.000 lumen. Tipo di protezione: IP65; isolamento: Classe I.

Duplo
Suitable for either wall or pole mounting, «Duplo» belongs to a new generation of units which, even though they employ lamps with a high degree of luminance and superior lighting efficiency, do away with all forms of glare, thus assuring the ultimate in visual comfort. The lighting that results is bright and pleasing, perfect for architecture of all types to which it lends both spatial depth and prominence, just as it does for lighting pedestrian areas, the streets of historic centers, gardens and parks. This function is enhanced in the version with a "wing" light retriever/diffuser, thanks to which the light emitted from above is diffused softly downward. Characteristics of the unit: die-cast structure in a light, anti-corrosive alloy, spray paint job after passivation, toughened safety glass panes, gaskets in silicon rubber and reflectors in extra-pure aluminum. «Duplo» accommodates high-pressure sodium and metal halide lamps, solar white-light sodium lamps, mercury vapour lamps, compact fluorescent lamps and halogen lamps in a field of powers ranging from 26 to 300W and from 1800 to 15,000 lumens. Protection factor: IP65; insulation: Class I.

Ing. Castaldi Illuminazione
Via Carlo Goldoni 18
20090 Trezzano sul Naviglio (Milano)
02 - 44.54.374 **F** 02 - 44.56.946

Porfido del Trentino - Porfiris®
I prodotti ottenuti dal «Porfido del Trentino» e dal «Porfiris®» (porfido estratto da Odorizzi nelle proprie cave argentine, simile nelle caratteristiche chimico-fisiche a quello trentino, diverso per tonalità cromatiche) si prestano a svariati utilizzi, tra i quali i più usuali sono le pavimentazioni esterne e le sistemazioni urbane. Per questi impieghi il materiale viene lasciato con superficie naturale (piano cava) e lavorato in cubetti di varie pezzature, piastrelle con lati tranciati o segati, mosaico irregolare, cordoli e binderi per le delimitazioni delle superfici, gradini, alzate, zoccolature…

Porfido del Trentino - Porfiris®
Products obtained from «Porfido del Trentino» and «Porfiris®» (pophyry mined at Odorizzi in the company's own silver quarries, similar in chemico-physical characteristics to the Trento breed but different in chromatic tones) lends itself to a wide range of uses, the most customary of which are outdoor paving jobs and urban systematizations. For these uses, the material is left with a natural surface (quarry level) and worked in cubes of various sizes, tiles with cut or sawed sides, irregular mosaic, curbstones and binders for delimiting surfaces, steps, risers, skirtings...

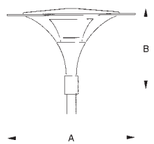
Odorizzi Porfidi
Via Roma 28, 38041 Albiano (Trento)
0461 - 68.77.00 **F** 0461 - 68.90.65
E-mail: sales@porphyry.com
http: //www.porphyry.com

Wing
Derivato dal sistema «Hellas» – linea di oggetti e strutture per l'arredo urbano – l'apparecchio «Wing» è formato da un lampione montato, mediante un originale supporto di metallo a forma di ala, su una colonna costituita da elementi cilindrici sovrapposti. Tali moduli, in calcestruzzo trattato superficialmente con granuli di pietre e marmi, servono da supporto per altri tipi di lampione, nonché per la realizzazione di tutti i componenti del sistema, pergole e piccoli padiglioni compresi.

Wing
Derived from the «Hellas» system – a line of objects and structures for urban decors – the «Wing» unit is made up of a mounted street-lamp, through an original metal support in the shape of a wing, on a column consisting of overlapping cylindrical elements. These modules, in concrete, given a surface treatment of stone and marble granules, serve as a support for other types of street-lamp, as well as for the creation of all the components in the system, including trellises and small pavilions.

Hans Pohlin Progettista *Designer*
Urbis
Via Dante 21, 39031 Brunico (Bolzano)
0474 - 41.11.96 **F** 0474 - 41.11.96

Flora
Gli apparecchi a palo per esterno della linea «Flora» – una novità Bega recentemente insignita del marchio "IF" da Industrie Forum Design Hannover 1998 – si apprezzano per la razionale e simmetrica distribuzione della luce e per la sua alta uniformità. Proposti in due misure, sono equipaggiati con diffusore in plastica trasparente e vetro interno opaco (per eliminare l'effetto abbagliante della lampada), oppure con diffusore in plastica bianca, per una morbida e uniforme distribuzione della luce (parte della quale viene riflessa dall'elemento posto sulla sommità dell'apparecchio). Gli apparecchi (predisposti per lampade fluorescenti TC-TEL 32W e per lampade a scarica HME 50-80W, HME 80-125W) sono realizzati in alluminio, alluminio pressofuso e acciaio inox, nei colori bianco e nero; i pali sono alti 300 o 400 cm. Tipo di protezione: IP65.



Flora
Pole units for outdoor use from the «Flora» line – a Bega novelty that has recently been awarded the "IF" seal by Industrie Forum Design Hannover 1998 – is prized for its rational and symmetrical distribution of the light and its high degree of uniformity. Offered in two sizes, they come equipped with a diffuser in clear plastic and opaque interior glass panel (to elminate the glare effect of the lamp), or a diffuser in white plastic, for soft and even distribution of the light (part of which is reflected by the ceiling placed at the top of the unit). The apparatuses (designed to take TC-TEL 32W fluorescent lamps and HME 50-80W and HME 80-125W discharge lamps) are made of aluminum, die-cast aluminum and stainless steel, in black and white. Poles are 300 or 400 cm high. Protection type: IP65.

Bega - Gantenbrink Leuchten
Henenbusch 1, D-58078 Menden (Germania)
+49-2373 - 96.60 **F** +49-2373 - 96.62.16
Distributore per l'Italia:
Zumtobel Staff Illuminazione
Via G. B. Pirelli 26, 20124 Milano
02 - 66.74.51 **F** 02 - 66.74.57.77

Geoker®
Nelle piastrelle e nei pezzi speciali in klinker trafilato della serie «Geoker®», la materia è supporto ma anche parametro e riferimento estetico. L'intervento tecnologico sulla materia prima (impasti a base di argille pregiate con aggiunta di additivi minerali e ossidi metallici, formatura per estrusione e cottura a ciclo lento a temperature superiori a 1200 °C) conferisce al klinker un aspetto finale simile a quello delle rocce naturali sottoposte al trascorrere del tempo. Sono disponibili sei tonalità di colore e due formati: 150x150 mm e 150x305 mm.

Geoker®
In tiles and special pieces in extruded klinker from the «Geoker®», the material is a support but also a parameter and aesthetic reference. The technological contribution to the raw material (fine clay-based mixtures with mineral additives and metal oxides, formation by extrusion and slow-cycle firing at temperatures over 1200 °C) gives the klinker a final look that's similar to that of natural rock after eons of exposure to every sort of cosmic onslaught. The item is supplied in six tones and two sizes: 150x150 mm and 150x305mm.

Laria Klinker
Strada Antica di Chieri 15, 10026 Santena (Torino)
011 - 94.56.440 **F** 011 - 94.56.040

Mobili da giardino
Jochem Reichenberg e Volker Weiss sono due giovani progettisti che hanno saputo trasformarsi in imprenditori di successo. I loro mobili per esterno sono costruiti in acciaio zincato a fuoco e in larice naturale; lasciato alle intemperie il legno assume in breve un colore grigio-argento che si accorda alla perfezione con quello delle parti metalliche che a loro volta, con il tempo, presentano la caratteristica superficie a fiori di zinco. La panca senza schienale per luoghi pubblici e il lettino/sdraio sono due significativi esempi di questa produzione severa ed elegante al tempo stesso.

Garden furniture
Jochem Reichenberg and Volker Weiss are a pair of young designers who have been able to turn into successful entrepreneurs. Their furniture items for outdoor use are made of hot-galvanized steel and natural larch. Left out at the mercy of the weather, wood soon takes on a silver-grey colour that goes perfectly with that of the metal parts which, in turn, take on a characteristic sublimated-zinc surface. The bench with a back for public places and couch/lounge are two important examples of these products, which are severe and elegant at the same time.

Jochem Reichenberg e Volker Weiss
Progettisti *Designers*
Reichenberg - Weiss
Pascalstr. 17, D-47506 Neukirchen-Vluyn
+49-2845 - 79.40.12/13 **F** +49-2845 - 79.40.14

Thetis - Fly
L'acciaio inossidabile, è noto, non arrugginisce, non invecchia, non richiede manutenzione, rimane lucido e brillante, si pulisce facilmente e assicura igiene. Arredi per esterno realizzati in questo materiale sono dunque di per sé una garanzia di durata. Quelli prodotti da Marcmetal uniscono ai pregi dell'acciaio inox le forme ergonomiche e la versatilità d'impiego. Qui sono illustrate la panca senza schienale «Fly» e la panchina con basamenti in pietra «Thetis». Le sedute sono realizzate in lamiera, traforata per favorire la completa respirazione del corpo e mantenersi fresca anche sotto il sole rovente.

Thetis - Fly
Stainless steel, as everyone knows, does not rust, will never age, requires no maintenance, remains glossy and gleaming, is easy to clean and ensures hygienic surroundings. Furnishings for out of doors, made of this material, are therefore a guarantee of durability all by themselves. Those produced by Marcmetal join ergonomic shapes and utilitarian versatility with the sterling assets of stainless steel. Illustrated here are the «Fly» backless bench and the «Thetis» bench with bases in stone. Seats are made of perforated steel plate to make sure the body breathes freely and stays cool even under a blazing sun.

Marcmetal
Via Industria, CH-6934 Bioggio (Svizzera)
+41-91 - 60.51.631 **F** +41-91-60.55.326

KlinkerSire
La resistenza e le proprietà antisdrucciolo e antiacido del «KlinkerSire» si rivelano perfette per il rivestimento delle piscine e delle aree circostanti, a continuo contatto con umidità, detergenti e disinfettanti. La ricca varietà di colori e di pezzi speciali consente di creare spazi tanto funzionali quanto gradevoli e originali.

KlinkerSire
The toughness and anti-slip and antacid properties of «KlinkerSire» have proved to be perfect for facing swimming pools and the surrounding areas, which are in endless contact with moisture, detergents and disinfectants. The rich variety of colour and special pieces makes it possible to create spaces that are as functional as they are original and lovely to look at.

Sire
Casello Marene Autostrada TO-SV
12060 Roreto di Cherasco (Cuneo)
0172 - 47.11.11 **F** 0172 - 47.41.39
Fax verde 167-233207

Louisiane
La lampada da giardino «Louisiane» è alta 35 cm ed è sorretta da un sostegno in ferro alto 106 cm. Modalità di funzionamento e forma si rifanno alla tradizione dei fotofori. «Louisiane» appartiene alla serie «Rivages», una delle protagoniste della collezione primavera/estate 1998 in vendita nei negozi Geneviève Lethu.

Louisiane
The «Louisiana» garden lamp is 35 cm in height and is held up by an iron support 106 cm high. Its shape and functioning procedures bring to mind the miner's lamp tradition. «Louisiane» belongs to the «Rivages» series, one of the protagonists of the spring/summer 1998 collection on sale in Geneviève Lethu stores.

Geneviève Lethu Italia
Via Canova 27, 20145 Milano
02 - 31.32.52 **F** 002 - 31.40.31

Tärnö
Pratici, maneggevoli e pieghevoli, il tavolo e le seggiole «Tärnö» hanno come destinazione ideale il giardino o la terrazza di casa. Sono realizzati in faggio massiccio grezzo e acciaio laccato. Il tavolino misura 55x70 cm. I loro prezzi sono in linea con la politica commerciale Ikea.

Tärnö
Practical, manageable and the folding type, «Tärnö» table and chairs vaunt characteristics that make them ideal furnishings for a garden or terrace. They are made of unfinished solid beech and lacquered steel. The end table measures 55x70 cm, and the prices of all the items are right in line with Ikea's commercial policy.

Ikea® Italia
Via Gorki 105, 20092 Cinisello Balsamo (Milano)
02 - 61.79.71 **F** 02 - 66.08.68.49
http: //www.ikeaair.com **http:** //www.ikea.it

Panto
Via Prati 1, 31048 S. Biagio di Callalta (Treviso)
0422 - 89.41 **F** 0422 - 89.51.50

Plein Air - Tennis
Gli arredi per esterno – qui rappresentati dal gazebo a base rotonda (Ø 3500 mm) «Plein Air» e da un lettino della serie «Tennis» – sono uno dei settori produttivi della Panto, più nota per i serramenti in legno. Il gazebo ha pilastri e perno centrale in teak lamellare o in yellow balau massello, anello perimetrale e puntoni in acciaio verniciato, bulloneria in acciaio inox. Il telo di copertura è realizzato con un tessuto acrilico idro-oleorepellente, trattato antimuffa. Il lettino inclinabile ha struttura in teak e seduta in rete di fibra poliestere spalmata PVC
.

Plein Air - Tennis
Furnishings for outdoor settings – represented here by the «Plein Air» summer house with a round base (Ø 3500 mm) and a couch from the «Tennis» series – constitute one of the productive sectors of Panto, which is better known for their wooden door and window frames. The summer house has columns and a central pin in lamellare teak or yellow balau heartwood, a peripheral ring and struts in painted steel and nuts and bolts in stainless steel. The protective canvas is made of a hydro-oleo-repellent acrylic fabric, that has been given an anti-mold treatment. The tip-up couch has a structure in teak, seat in PVC coated polyester fiber mesh and anchoring elements in stainless steel.

FB - Fornace Ballatore
Strada della Varletta 12
14019 Villanova d'Asti (Asti)
0141 - 94.62.67 **F** 0141 - 94.65.18

Fontana-Fioriera
Fornace Ballatore propone una «Fontana-Fioriera» (diametro esterno 150 cm) prefabbricata e realizzata con mattoni fatti a mano, vera specialità della casa. Il set viene fornito su bancale, confezionato in termoretraibile, completo di pezzi speciali. La fontana-fioriera è disponibile anche in prefabbricato su base in calcestruzzo pronto per la posa in giardino, esclusa la parte idraulica che può essere fornita a parte.

Fountain-Flower box
Fornace Ballatore is offering a prefabricated «Fontana-Fioriera» (fountain-flower box) made of handmade bricks, a veritable specialty of the house. The set is supplied on a bench, made of a heat-retractable substance, complete to special pieces. The fountain-flower box also comes in a prefab on a concrete base, ready for installing in a garden, excluding the hydraulic part, which can supplied separately.

I Sassi del Piave®
Conosciuta per la lavorazione di tozzetti 10x10 cm in gres e cotto smaltato, Cottoveneto® dispone di un ricco repertorio decorativo, da qualche anno integrato dalla collezione «I Sassi del Piave®», formelle in pietra arrotondate artigianalmente sino a ottenere un effetto che ricorda i sassi di fiume. Qui ne sono illustrate due applicazioni: un motivo decorativo, realizzato con tozzetti 10x10 cm Travertino noce e 5x5 cm in diversi colori, applicato al parapetto di una terrazza; e un singolare gioco geometrico su un'ampia parete, creato con elementi di vario formato e colore.

I Sassi del Piave®
Noted for their processing of small floor tiles (10x10 cm) in stoneware and enameled fired brick, Cottoveneto® has at its disposal a rich decorative repertoire, inserted some years ago into the «I Sassi del Piave®» (Piave River stones) collection – stone tiles, rounded by hand, to achieve an effect that reminds one of pebbles in a river. Illustrated here are two applications – a decorative motif, made of 10x10 and 5x5 cm walnut Travertine floor tiles in various colours, applied to the railing of a terrace. It's a singular geometric game played on a broad wall, created with elements of various sizes and colours.

Cottoveneto
Vicolo Tentori 12, 31030 Carbonera (Treviso)
0422 - 44.58 **F** 0422 - 44.54.98

Formentera
Con i barbecue Palazzetti si riscopre il piacere di cucinare all'aperto. Grandi, piccoli, con o senza forno, i modelli disponibili coprono tutte le esigenze. Per una semplice cottura alla griglia basta «Formentera», un apparecchio integrato in un tavolo, eventualmente da completare con accessori quali «Bioplatt», piastra in pietra ollare.

Formentera
Palazetti barbecues have allowed people to rediscover the pleasure of cooking out in the open air. Big, small, with or without an oven, the models available cover all needs. For simple grill cooking, all you need is «Formentera», a unit built into a table, to be completed, if desired, with accessories such as «Bioplatt», an earthenware plate.

Palazzetti - Palazzetti Lelio
Via Roveredo 103, 33080 Porcia (Pordenone)
0434 - 92.29.22 **F** 0434 - 92.23.55
E-mail: info@palazzetti.it

Laterizi per pavimentazione
Nella produzione San Marco Laterizi – un'azienda ai vertici del settore dei laterizi di qualità, per l'ottimale rapporto qualità-prezzo oltre che per la vasta gamma di Elementi di Architettura – una collocazione particolare è riservata alle "Forme Piane", destinate alle pavimentazioni esterne. Con questi prodotti si possono ottenere risultati di pregio, qui illustrati da due pavimentazioni (una delle quali su disegno di Patrizia Belli - angolo), le cui tessiture s'intrecciano e si fondono in geometrie complesse esaltate dai cromatismi dei diversi materiali.

Bricks for paving jobs
In San Marco Laterizi products – a company at the summit of the quality brick sector, thanks to its optimal quality-price ratio, not to speak of its vast range of Elements of Architecture – a special place is set aside for "Flat Forms", designed for outdoor paving projects. Obtainable with these products are results of a particularly high quality, illustrated here by two pavements (one of which was executed on a design by Patrizia Belli – corner), whose structures are interwoven and blend into complex geometries enhanced by the colour schemes of the various materials.

San Marco Laterizi
Strada S. Dono 80, 30033 Noale (Venezia)
041 - 58.00.644 **F** 041 - 44.12.51

Regent Faro
Largo o snello a seconda del punto di vista o delle modalità di installazione, «Regent Faro» è un apparecchio da esterno a sezione ovale, orientabile nella posizione desiderata se montato su palo (disponibile in varie lunghezze). Tutte le versioni, inclusa quella a parete, sono equipaggiate di serie per lampade fluorescenti compatte da 18W, con reattore (ballast) elettronico (che garantisce aspetto visivo uniforme, accensione immediata e risparmio energetico). «Regent Faro» viene prodotto in estruso di alluminio con una particolare verniciatura. I diffusori sono in policarbonato stabilizzato UV.

Regent Faro
Wide or narrow, according to your point of view or installational procedures, «Regent Faro» (Regent spot) is an outdoor unit with an oval cross-section, that can be tilted in the desired position if mounted on a pole (available in various lengths). All the versions, including the wall model, come equipped with series for 18W compact fluorescent lamps, with electronic ballast that guarantees a uniform visual look, immediate turn-on and energy saving. «Regent Faro» is produced in aluminum extrusion with special paint. Diffusers are in UV stabilized polycarbonate.

Pierre Junod Progettista *Designer*
Regent Beleuchtungskörper
Dornacherstraße 390, CH-4018 Basel (Svizzera)
+41-61 - 33.55.111 **F** +41-61 - 33.55.201

Pratoverde
Via San Pelagio 2, 35020 Due Carrare (Padova)
049 - 91_25.125 **F** 049 - 91.25.126
E-mail: pratover@tin.it,internet

V-1550
Prodotto da Toro e distribuito in Italia da Pratoverde, «V-1550» è un irrigatore dinamico in grado di fornire (grazie allo speciale ugello MultiMatrix) una perfetta regolazione della portata, della gittata e della traiettoria del flusso, prestazioni modificabili senza sostituzioni. La regolazione dell'angolo desiderato è impostabile, fra 40° e 360°, sia a riposo sia durante l'irrigazione, operando con un cacciavite sulla sommità dell'irrigatore. La gittata è controllata dal sistema TruJectory, capace di modulare il getto da 4,6 a 16,7 m. «V-1550» è disponibile sia per il montaggio esterno sia interrato.

V-1550
Produced by Toro and distributed in Italy by Pratoverde, «V-1550» is a dynamic irrigator capable of supplying (thanks to a special MultiMatrix nozzle) a flawless adjustment of the rate, range and trajectory of the flow, performance which can be modified without replacements. The adjustment of the desired angle can be set, between 40° and 360°, not only at rest but also during irrigation, by applying a screwdriver to the top of the irigator. The range is controlled by the TruJectory system, capable of modulating the jet from 4.6 to 16.7 meters. «V-1550» is available for both outdoor and underground installation.

Mattone in pasta molle
Per fabbricare i mattoni in pasta molle (cui è destinato un nuovo impianto FBM) sono utilizzate pregiate argille umbre. Prodotti naturali, compatti, resistenti e ingelivi, i mattoni a mano si usano anche nelle pavimentazioni (qui se ne vedono due esempi realizzati con Rosso Sabbiato 5,5x12x25cm e Mattone Segato 2,5x12x25 cm), dove si dimostrano resistenti all'attrito e ai carichi di rottura, divenendo ottime soluzioni per l'arredo esterno. I colori pastello derivano da un lungo processo di cottura e da particolari sabbie del Tevere.

Brick in soft paste
The finest Umbrian clays are used to manufacture FBM bricks in soft paste. Natural, compact, resistant and frostproof products, handmade bricks are also used for paving projects (seen here are two examples made of 5.5x12x25 cm Sandblasted Red Brick and 2.5x12x25 cm Sawed Brick), where they have proved to be resistant to attrition and breaking loads, thus becoming optimal solutions not only for outdoor decors but also for areas trafficked by vehicles. Pastel colours come from a long firing process and special sands from the Tiber River.

FBM - Fornaci Briziarelli Marsciano
Via XXIV Maggio, 06055 Marsciano (Perugia)
075 - 87.461 **F** 075 - 87.48.990

Mattonforte: pezzi speciali
Mattone autobloccante in cotto per pavimentazioni esterne, «Mattonforte» è prodotto con argille naturali, specificatamente selezionate e sottoposte a cicli di cottura ad alte temperature, in modo da rendere il materiale resistente al gelo, all'abrasione, all'usura, alla compressione e all'attacco degli agenti atmosferici. Il formato base (24,3x12x6,5 cm) è prodotto nei colori rosato, bruno e chiaro fiammato. La superficie a vista si presenta sabbiata in tre diverse tipologie: classico, doppio sestino e doppio riquadro. Il prodotto base è ora affiancato da numerosi pezzi speciali in cotto (cordoli, canalette e caditoie, piastre per chiusini, mattoni con superficie a rilievo…), anch'essi proposti nei colori rosato, bruno e chiaro fiammato, con i quali si possono risolvere particolari costruttivi e di progetto, garantendo l'omogeneità compositiva e cromatica delle pavimentazioni realizzate con questo materiale.

Mattonforte: special pieces
Self-locking brick in fired clay for outdoor pavements, «Mattonforte» is produced with natural clays, specifically chosen and subjected to baking cycles at high temperatures, so as to make the material impervious to freezes, abrasion, wear, compression stresses and attacks by atmospheric agents. The basic size (24.3x12x6.5 cm) is produced in rosé, dark brown and clear iridescent tones. The visible surface is sandblasted in three different typologies – classic, small double brick and a double square. The basic product has now been joined by numerous special pieces in fired brick (curbstones, small channels and trapdoors for sewers, tiles for manhole covers, bricks with raised surfaces...), these too being offered in shades of rosé, dark brown and clear iridescent, with which problems involving constructive and design details can be solved, thus guaranteeing the compositional and chromatic homogeneity of pavements made of this material.

RDB
Via dell'Edilizia 1, 29010 Pontenure (Piacenza)
0523 - 51.81 **F** 0523 - 51.82.70
E-mail: rdb@altrimedia.it

Kodo
Il sistema di illuminazione «Kodo» ha grandi ambizioni. La progettazione, articolando soluzioni ingegneristiche e illuminotecniche di assoluto interesse (anche per gli installatori), ha puntato con decisione alla qualità formale dell'apparecchio illuminante, concependolo come un oggetto luminoso in sé, anche da spento. Le novità introdotte riguardano innanzitutto le ottiche: «Kodo» utilizza riflettori di alluminio purissimo brillantato, con profili da scegliere in funzione del tipo di lampadina montata (dall'incandescenza agli ioduri metallici). Anche gli schermi anabbaglianti sono concepiti come parti integranti delle ottiche, di cui migliorano il rendimento, e non come semplici elementi decorativi. Gli schermi in vetro (prismatizzato trasparente, acidato, trasparente) e in policarbonato opalino sono intercambiabili e, insieme a ottiche e lampadine, incrementano la flessibilità illuminotecnica e impiantistica del sistema. Tutte le tipologie nascono da un unico elemento base in alluminio (contenente le lampadine e le ottiche), montato a parete, plafone, a sospensione fissa o regolabile, su piedistallo… per un totale di 93 modelli. Gli apparecchi da esterno sono trattati con fosfocromatazione per evitare l'ossidazione dell'alluminio.

Kodo
The «Kodo» lighting system is very ambitious. Design, by working out engineering and lighting-engineering solutions of intense interest (to installers as well), has decidedly focussed on the formal quality of the lighting unit, by conceiving it as a luminous object in itself, even when turned off. The novelties introduced have to do mainly with optical elements. «Kodo» makes use of reflectors in polished extra-pure aluminum, with profiles to be selected on the basis of the type of bulb mounted (from incandescent to metal iodide). Even glare-proof shades are conceived as integral parts of the optical units, whose yield they improve, and not as simple decorative elements. Shades in glass (transparent prismatic, etched and transparent) and in opaline polycarbonate are interchangeable and, together with lenses and bulbs, upgrade the lighting-engineering flexibility and plant engineering aspects of the system. All of the typologies are born of a single basic element in aluminum (containing bulbs and optical units), wall- or ceiling-mounted, permanent or adjustable hung solution or on a pedestal... for a total of 93 models. Outdoor units are treated with phospho-chromatism to keep the aluminum from rusting.

Metis Progettista *Designer*
Fontana Arte
Alzaia Trieste 49, 20094 Corsico (Milano)
02 - 45.12.503 **F** 02 - 45.12.660
E-mail: info@fontanaarte.it
http: //www.fontanaarte.it

Le Rocce
Aspetto rustico e superficie strutturata rendono le piastrelle in gres porcellanato della serie «Le Rocce» molto simili alle pietre naturali, sia nei colori sia nelle variegate venature e tonalità. I colori 'caldi' (cuoio, sabbia, calce) si alternano a quelli 'freddi' (verde scuro e medio, grigio), lasciando agli elementi di piccolo formato e alle fasce a motivi geometrici, premontati su rete, il compito di decorare le superfici, come nell'esempio qui illustrato (Hotel Du Lac, Malcesine - Verona, project manager Umberto Cecchini).

Le Rocce
Rustic look and structured surface make tiles in porcelain stoneware from the «Le Rocce» (the rocks) series look very much like natural stone, not only in colour but also in its variegated veinings and tones. 'Warm' colours (leather, sand and lime) alternate with 'cold' ones (dark and medium green and grey), leaving the job of decorating surfaces up to small-sized elements and bands covered with geometric motifs, pre-assembled on mesh, as in the example illustrated here (Hotel Du Lac, Malcesine - Verona, project manager Umberto Cecchini).

Marazzi Ceramiche
Viale Regina Pacis 39, 41049 Sassuolo (Modena)
0536 - 86.01.11 **F** 0536 - 80.59.99
E-mail: info@marazzi.it **http:** //www.Marazzi.it

Ardesia
Per le sue doti tecniche ed estetiche, il Gres Porcellanato Sant'Agostino può essere usato anche nelle pavimentazioni sottoposte a traffico gravoso, come avviene negli spazi commerciali e nei luoghi pubblici. Ha le caratteristiche peculiari di questo tipo di prodotti – resistenti pressoché a tutto (macchie, urti, usura, abrasioni, scivolamento, gelo) – con in più una qualità estetica non trascurabile. La serie «Ardesia» è disponibile in diversi colori (Terra, Avorio, Ocra e Antica) e in più formati (30x30 cm, 15x30 cm, 15x15 cm), completati da pezzi speciali e composizioni decorative premontate su rete.

Ardesia
Thanks to its technical and aesthetic gifts, Sant'Agostino Porcelain Stoneware can also be used for pavements that have to take the brunt of the heaviest traffic, as happens in business spaces and other public places. It has all the characteristics typical of this type of product – resistance to practically everything (stains, impacts, wear, abrasions, slipping and freezes) – with, in addition, an aesthetic quality that cannot be overlooked. The «Ardesia» (slate) series comes in various shades (Earth, Ivory, Ocher and Antique) and in several sizes (30x30 cm, 15x30 cm and 15x15 cm), completed by special pieces and decorative compositions on mesh.

Ceramica Sant'Agostino
Via Statale 247, Sant'Agostino, 44100 Ferrara
0532 - 84.41.11 **F** 0532 - 84.61.13

Polo 3 - Polo 3 Civic
La serie «Polo», progettata per spazi interni ed esterni, si è arricchita di due nuovi modelli: «Polo 3», apparecchio da parete e «Polo 3 Civic», apparecchio illuminante con piastra per accogliere il numero civico (sino a un massimo di tre cifre o due cifre e una lettera). Entrambi i modelli hanno corpo e copertura in tecnopolimero autoestinguente V-2, 850 °C filo incandescente, diffusore in vetro lavorato e satinato internamente, parabola riflettente in alluminio, viti di chiusura in acciaio inox. Inoltre, entrambi i modelli sono disponibili nella versione 3T, fornita di interruttore crepuscolare regolabile incorporato. Lampade a incandescenza o fluorescenti compatte. Colori: bianco, grigio metallizzato, nero. Tipo di protezione: IP44; Classe I.

Polo 3 - Polo 3 Civic
The «Polo» series, designed for both indoor and outdoor spaces, has been enriched by the addition of two new models – «Polo 3», a wall unit, and «Polo 3 Civic», a lighting unit – with a plate that accommodates a street number (up to a maximum of three figures or two figures and a letter). Both models have a body and cover in V-2 self-extinguishing technopolymer, 850 °C filament, diffuser in glass, worked and frosted on the inside, reflecting parabola in aluminum and closing screws in stainless steel. Moreover, both of the models are available in the 3T version, supplied with a built-in, adjustable twilight switch and incandescent or compact fluorescent lamps. Colours: white, metalized grey and black. Protection type: IP44; Class I.

Roberto Fiorato Progettista *Designer*
Prisma - Gruppo Finlight
Viale del Lavoro 9/11
37030 Colognola ai Colli (Verona)
045 - 61.51.122 **F** 045 - 76.50.005

Pavimentazioni in cotto
"Il cotto in terra fiorentina", specialità della Rasseno, viene proposto in innumerevoli tipi e formati, da utilizzare per pavimenti interni ed esterni. Qui si vede una pavimentazione realizzata con il tipo «Rustico Classico», materiale che si intona perfettamente al paesaggio toscano in cui è inserito.

Pavements in fired brick
"Fired brick in Florentine clay", one of Rasseno's specialties, is being offered in innumerable types and sizes, to be used for flooring, both indoors and outdoors. Seen here is a pavement made with the «Rustico Classico» type of material, which blends in perfectly with the Tuscan landscape into which it has been inserted.

Rasseno
Via Barrucciano 7, 50025 Montespertoli (Firenze)
071 - 67.11.54 **F** 0571 - 67.13.81 **Tlx** 574169

Sestini - Vasi in cotto
Per struttura, dimensioni e spessore, i «Sestini» de Il Ferrone® rappresentano l'esaltazione delle caratteristiche specifiche del cotto. Si prestano agli utilizzi più impegnativi (vialetti, marciapiedi, strade, piazze…), nei contesti storici come nelle nuove edificazioni, offrendo sempre garanzie di ottima riuscita. Hanno superficie grezza e sono proposti in più formati, tra i quali il 7x4x28 cm (qui illustrato). Vasi, orci ed elementi ornamentali in cotto appartengono alla più squisita tradizione toscana; tra coloro che li fanno meritatamente rivivere c'è anche Il Ferrone®.

Sestini - Vases in fired brick
For structure, dimensions and thickness, the «Sestini» (small bricks) from Il Ferrone® represent an enhancement of the specific characteristics of fired brick. They lend themselves to the most demanding uses (paths, sidewalks, streets, squares...) , in historic settings such as in new constructions, invariably offering guarantees of durability and a good aesthetic result. They have unfinished surfaces and are offered in several sizes, one of which measures 7x4x28 cm (illustrated here). Vases, jars and ornamental elements in fired brick belong to the matchless Tuscan tradition. One of those that bring it back to life – and deservedly so – is Il Ferrone®.

Il Ferrone®
Via Provinciale Chiantigiana 36, 50022 Greve (FI)
055 - 85.901 **F** 055 - 85.90.354

Alu-Scandia
Apparecchio da esterno per montaggio a parete o con supporto a palo, «Alu-Scandia» ha corpo in alluminio pressofuso e riflettori antiabbagliamento in alluminio. Il supporto a braccio (per il fissaggio a parete) è in acciaio inox. Completo di cablaggio, «Alu-Scandia» può ospitare molteplici lampade a risparmio energetico. L'apparecchio è particolarmente adatto per l'illuminazione di giardini, parchi, piscine e zone di passaggio.

Alu-Scandia
Outdoor unit for wall mounting or with a pole support, «Alu-Scandia» has a body in die-cast aluminum and anti-glare reflectors in aluminum. Arm support (for wall anchorage) is in stainless steel. Complete to wiring, «Alu-Scandia» takes multiple energy-saving lamps. The unit is particularly suitable for lighting gardens, parks, swimming pools and walkways.

RZB - Rudolf Zimmermann Bamberg
Rheinstraße 16, D-96020 Bamberg (Germania)
+49-951 - 79.090 **F** +49-951 - 79.09.212
Distribuito in Italia da: Zerbetto
Via Silvio Pellico 5, 35129 Padova
049 - 77.22.22 **F** 049 - 77.46.56

Lucilla
Sicura e semplice da usare, «Lucilla» illumina in modo suggestivo e scenografico giardini, vialetti, passaggi pedonali e aree esterne in genere, sfruttando a fondo le molteplici possibilità della moderna tecnologia dei materiali. Sul suo diffusore in policarbonato opalino infrangibile sono ricavate delle forature che consentono un particolare effetto estetico e al tempo stesso raffreddano l'apparecchio. Il palo di sostegno (H 750 mm e 1050 mm) è in alluminio anodizzato (Ø 60 mm); la base portalampada sfilabile (Protezione IP66) è predisposta per lampade fluorescenti (23W) o alogene (60W E27).

Lucilla
Safe and simple to use, «Lucilla» lights gardens, pathways, pedestrian walkways and outdoor areas in general in a charming and spectacular way, by exploiting to the ultimate the many possibilities of modern technology in the area of materials. Carved into its diffuser in unbreakable opaline polycarbonate are holes that make possible a special aesthetic effect while cooling the unit at the same time. The pole (H 750 mm and 1050 mm) is in anodized aluminum (60 mm). The removable lamp-grip base (Protection IP66) is designed for fluorescent (23W) or halogen lamps (60W E27).

Ing. Castaldi Illuminazione
Via Carlo Goldoni 18
20090 Trezzano sul Naviglio (Milano)
02 - 44.54.374 **F** 02 - 44.56.946

Cotto artigiano
Il Cotto Pregiato Imprunetino prodotto da Il Palagio è un prodotto di grande valenza estetica che ha saputo conservare tutto il gusto del passato pur rinnovandosi per rispondere alle esigenze di un mercato che richiede prodotti sempre più diversificati per impieghi specifici (per esempio, le pareti ventilate). Qui è illustrato un esterno con piscina nel senese: la pavimentazione è stata realizzata impiegando mattonelle in «Cotto artigiano» (30x30 cm), una preziosa interpretazione in chiave moderna del cotto fatto a mano, di cui conserva tutta l'originalità.

Hand-fired brick
Cotto Pregiato Imprunetino (Imprunetan fine fired brick) from Il Palagio is a product with a high aesthetic valence, that has been able to hold onto all the charisma of the past, while updating to respond to the needs of a market that demands ever more diversified products for specific uses (for example, ventilated walls). Illustrated here is an exterior with a swimming pool in the territory around Siena. The pavement was laid with paving tiles in «Cotto artigiano» (hand-fired clay) (30x30 cm), a refined interpretation in a modern vein of hand-fired bricks, whose originality is kept pristinely intact.

Il Palagio - Cotto Pregiato Imprunetino
50127 Strada in Chianti (Firenze)
055 - 85.88.905 **F** 055 - 85.85.91

Cottoimpruneta®
Solo argilla naturale dell'Impruneta, né smalti né piombo, né ossidi o altri additivi nocivi per l'uomo e l'ambiente: così nasce «Cottoimpruneta®», materiale proposto in svariati tipi e formati. Grazie alla sua resistenza al gelo, il cotto permette di avere lo stesso pavimento, senza interruzioni, all'interno come all'esterno dell'abitazione. Nel caso qui illustrato, il «Cottoimpruneta®», in forma di sestini, è servito per la realizzazione dei vialetti in un giardino privato.

CottoImpruneta®
Only natural clay from Impruneta – neither enamels nor lead nor oxides nor any other additives that harm both man and his environment. That's how «Cottoimpruneta®» was born, a material offered in widely differing types and sizes. Thanks to its resistance to freezes, fired brick allows the user to have the same flooring, with no breaks, on the inside as well as on the outside of his home. In the example shown here, «Cottoimpruneta®», in the form of 'sestini' (small bricks), was used for the creation of paths in a private garden.

Impruneta
Via Provinciale Chiantigiana 67
50023 Impruneta (Firenze)
055 - 23.26.064 **F** 055 - 23.26.069

TARTARUGA® - PIRCHER OBERLAND
Via Rienza 43, 39034 Dobbiaco (Bolzano)
0474 - 97.11.11 **F** 0474 - 97.22.70
numero verde 167-233447
E-mail: pircherb@mbox.vol.it
http: //www.vol.it/Pircher

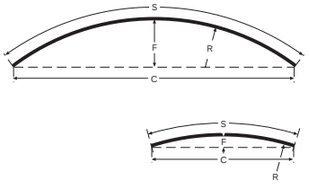
Giochi Famiglia
Tartaruga® Pircher utilizza il pino silvestre (e il legno lamellare per le strutture), un materiale che unisce alla resistenza meccanica la facile adattabilità all'impregnazione, dimostrandosi ideale per le strutture ancorate al terreno. In particolare, gli arredi della linea «Giochi Famiglia» sono improntati alla massima sicurezza (garantita dal marchio GS, Geprüfte Sicherheit - Sicurezza approvata, rilasciato dalla LGA/Nürnberg), per proteggere i piccoli utilizzatori da ogni pericolo (assenza di viti sporgenti, angoli smussati, collegamenti avvitati…). Scivoli e altalene ne sono solo due esempi.

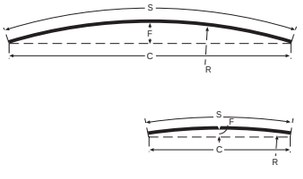
Giochi Famiglia
Tartaruga® Pircher makes use of sylvan pine (and lamellar wood for structures), a material that joins mechanical resistance to easy adaptability to impregnation, proving to be ideal for structures that are anchored to the ground. Furnishings from the «Giochi Famiglia» (family games) line, in particular, are keynoted to the maximum safety (guaranteed by the GS, Geprüfte Sicherheit (approved safety) trademark, issued by LGA/Nürnberg), to protect small users from danger of all kinds (absence of protruding screws, chamferred corners, screwed connections...). Slides and swings are but two examples.

Fabio Casadei Progettista *Designer*
TECNOLEGNO® FANTONI - TLF®
Via Alessandrini 18, 52010 Soci (Arezzo)
0575 - 56.11.16 **F** 0575 - 56.06.20
E-mail: tlf@tlf.it **http:** //www.tlf.it

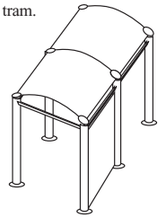
Togo
Niente è più divertente che giocare a fare i grandi, magari abitando in una casa in miniatura o fingendo di lavorare in un negozio, sempre in scala ridotta. Nel catalogo della Divisione Giochi per Parchi Pubblici della TLF si trovano anche la casetta (qui illustrata) e il negozio «Togo», due piccole strutture per far giocare (o proteggere dalle intemperie) bambini sino ai 6 anni. L'una e l'altro richiedono un'area minima di sicurezza di 420x420 cm. Tecnolegno Fantoni utilizza il pino nordico, impregnato a pressione e trattato con vernici pigmentate acriliche.

Togo
Nothing is more fun than playing grownup, perhaps by living in a miniature house or pretending to work in a scaled-down store. In the catalogue of the Games Division for Public Parks from TLF, you find the «Togo» house (illustrated here) and the «Togo» store, two small structures where children up to the age of six can play (or be protected from bad weather). Both of them require a minimum safety area of 420x420 cm. Tecnolegno Fantoni makes use of nordic pine, impregnated under pressure and treated with acrylic pigmented paints.





Pensiline in vetro curvato
Val ha messo a punto un sistema di elementi modulari standard con il quale si possono realizzare pensiline di varie lunghezze. Tali strutture impiegano il vetro curvato temperato Val, un materiale resistente a flessione, torsione e agli sbalzi termici, che in più non richiede centinature: il vetro viene infatti accolto direttamente dai capitelli, a loro volta poggianti su una struttura composta da base e colonna. Particolari traversi provvedono all'irrigidimento della struttura e a raccogliere e far defluire le acque meteoriche. Base e capitello sono in fusione di alluminio; i vetri modulari e gli elementi di sostegno hanno dimensioni e colorazioni standard, per permettere economicità di costi (ma si possono richiedere misure e colorazioni speciali). Le pensiline si prestano a coprire ingressi, percorsi tra uffici o abitazioni; chiuse lateralmente, sempre con moduli in vetro, diventano rimesse per biciclette o ripari per fermate di autobus e tram.



Cantilever roof in curved glass
Val has developed a system of standard modular elements with which the user can build cantilever rooves in various lengths. These structures employ Val's toughened curved glass, a material that resists bending and twisting stresses as well as wild swings in the temperature, and which requires no cambering. The glass fits directly, in fact, into the capitals, which rest, in turn, on a structure consisting of a base and column. Special crosspieces take care of stiffening the structure and collecting as well as draining off meteoric water. Base and column are in aluminum casting. Modular glass panels and support elements come in standard sizes and colours to keep costs down (but special sizes and colours can had upon request). Cantilever rooves lend themselves to covering entrances and passageways between offices or habitations. Closed at the side, with modules in glass, they turn into depots for bicycles or shelters at bus or streetcar stops.

VAL
Via Nuova 21/23, Segromigno in Monte, 55100 Lucca
0583 - 92.82.02 **F** 0583 - 92.85.97

Boccato-Gigante-Zambusi Progettisti *Designers*
ZERBETTO
Via Silvio Pellico 5, 35129 Padova
049 - 77.22.22 **F** 049 - 77.46.56

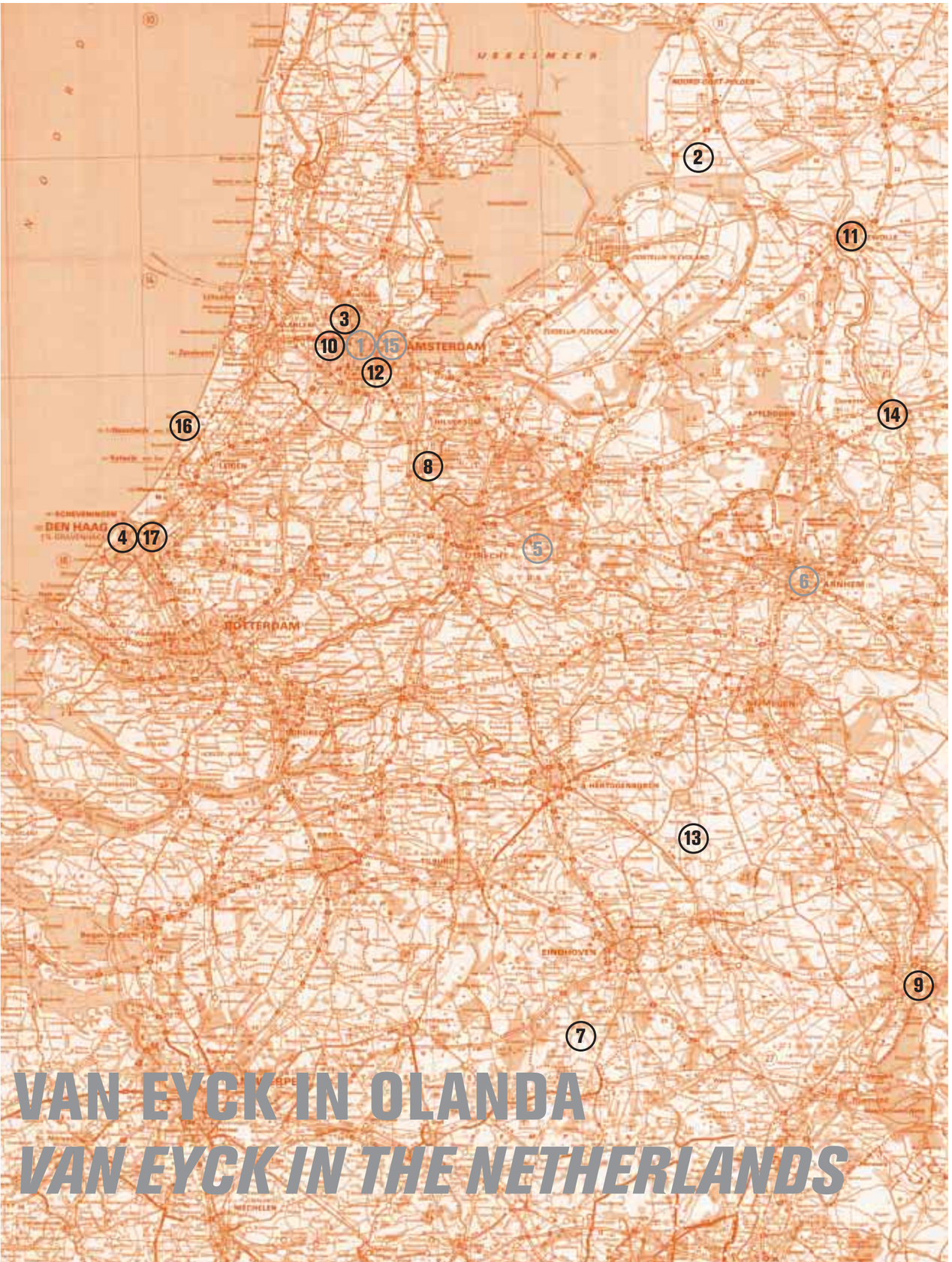
Drop
Studiato per l'illuminazione stradale, «Drop» è dotato di una serie completa di supporti che gli garantisce una grande versatilità di utilizzo. Di facile installazione e veloce manutenzione, «Drop» utilizza al massimo il fascio luminoso emesso indirizzandolo verso il manto stradale. Il corpo è in alluminio pressofuso verniciato, il diffusore in vetro stampato, il riflettore in lamiera di acciaio verniciato bianco diffondente. Cablaggio: alimentazione 230V - 50Hz con reattore magnetico, condensatore di rifasamento e accenditore esterno alla lampada (ME, QE, SE). Protezione IP54, isolamento ClasseI/II.

Drop
Researched for street lighting, «Drop» comes equipped with a series complete to supports that guarantee it of great utilitarian versatility. Easy to install and conducive to rapid maintenance jobs, «Drop» uses, at the most, a beam of light, emitted by aiming it at the surface of the street. The body is in painted die-cast aluminum, the diffuser in pressed glass and the reflector in steel plate painted a shade of white that diffuses the light. Wiring management: 230V - 50 Hz supply with magnetic reactor, power-factor improvement condenser and lighter outside of the lamp (ME, QE, SE). IP54 protection, ClassI/II insulation.

SIEMENS SPA
REPARTO APPARECCHI DI ILLUMINAZIONE
Via Piero e Alberto Pirelli 10, 20126 Milano
02 - 66.76.35.88 **F** 02 - 66.76.40.09

Lampioni e Lanterne
I lampioni e le lanterne Siemens sono destinati a piazze, parchi, aree residenziali e zone di scarso traffico. Il lampione a 'fungo', adatto per illuminazione da 3 a 5 metri, ha il diffusore troncoconico (opale o trasparente) e la calotta di chiusura (entrambi in materiale plastico antiurto) di colore grigio chiaro, montati su una struttura in alluminio nella quale è alloggiata la parte elettrica. La lanterna, evoluzione del modello precedente, ottimizza l'illuminazione sia di zone abitate sia di strade principali, grazie alle particolari ottiche di cui è dotata. Lampade HME, HSE, DSX2-E. Protezione IP54; isolamento Classe I e II.

Street-lamps and Lanterns
Siemens street-lamps and lanterns are designed for squares, parks, residential areas and zones where there is little traffic. The 'mushroom' street-lamp, which is ideal for lighting areas from 3 to 5 meters away, has a truncated-cone diffuser (opal or transparent) and a closing canopy (both in an anti-impact plastic material) in a shade of pale grey, mounted on a structure in aluminum, where the electric part is housed. The lantern, a phase in the evolution of the previous model, optimizes the lighting of both inhabited areas and main streets, thanks to the special optics with which it is equipped. HME, HSE and DSX2-E lamps. Protection IP54. Insulation Class I and II.



VAN EYCK IN OLANDA
VAN EYCK IN THE NETHERLANDS

Van Eyck in Olanda

"L'architettura non può fare più, né dovrebbe mai fare meno, che ospitare bene la gente, facilitare il suo ritorno a casa. Il resto -i segni e i simboli di cui troppo ci si preoccupa- andranno a posto da soli o, comunque, non avranno importanza".Aldo van Eyck ha avuto, e continua ad avere una profonda influenza nel pensiero architettonico contemporaneo e questo non soltanto per la qualità dei suoi lavori ma ancor di più per il significato globale del suo insegnamento tanto da poterlo definire uno degli ultimi maestri e per questo "ascoltare attentamente la voce dei suoi progetti". La sua ricerca investe l'architettura in tutti i suoi aspetti assicurando una coerenza sempre presente nelle sue opere tra le leggi geometriche e le leggi della natura. In un autentico ritmo rappresentato attraverso i disegni stabilisce un rapporto coerente con l'ordine del cosmo al punto tale che questo dialogo silenzioso possa diventare il fondamento di un nuovo 'trattato compositivo'. Un lavoro questo strettamente connesso ai valori archetipici della forma. In ogni sua opera le continue intersezioni formali acquistano una forte carica emotiva in un continuo antagonismo geometrico di elementi intersecati e non successivi. Una sorta di trattamento ad intreccio della superficie architettonica, identificando ogni volta la forma attraverso una complessa esplorazione configurativa. E' come se nell'analisi delle sue opere si scoprisse la qualità delle relazioni sintattiche elementari attraverso una archeologia mentale che guida la stessa disciplina configurativa. Tutti gli spazi nelle sue opere, vanno oltre la loro funzione e la loro misura restando comunque strettamente vincolati da un unico principio di integrazione.

Gaetano Ginex

Van Eyck in the Netherlands

"Architecture cannot do more, nor should it ever do less, than accommodate people well, facilitating their homecoming. The rest—the signs and symbols which are too great a preoccupation—will fall into place by themselves or, at any rate, they will not be important."Aldo van Eyck had, and still has a powerful impact on contemporary architectural thought. More than the quality of his works the cause lies in the global meaning of his teachings, so much so that he can be considered one of the last masters. So one "listens carefully to the voice of his schemes." Van Eyck's designs touch on every facet of architecture; in all his works there is a coherence between the geometric laws and the laws of nature. The authentic rhythm is represented through the drawings, establishing a coherent relationship with the order of the cosmos, so much so that this silent dialogue can become the cornerstone for a new "compositional treatise." This is closely related to the archetypical values of form.In each of the Dutch architect's creations the constant formal intersections acquire a strong emotional power in a continuous geometric antagonism of intersecting and non-successive elements. The architectural surface receives a sort of interweaving treatment, in which the form is always identified by means of a complex configurational exploration. It is as if the analysis of his schemes uncovered the quality of the elementary syntactical relationships through a mental archaeology that guides the configurational discipline itself. All the spaces in his works go beyond their function and measure, yet they still are tightly bound by a single integration principle.

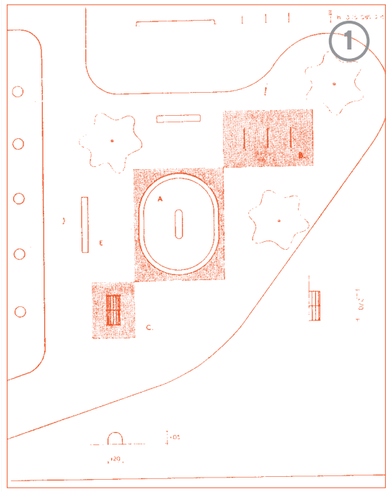
Gaetano Ginex

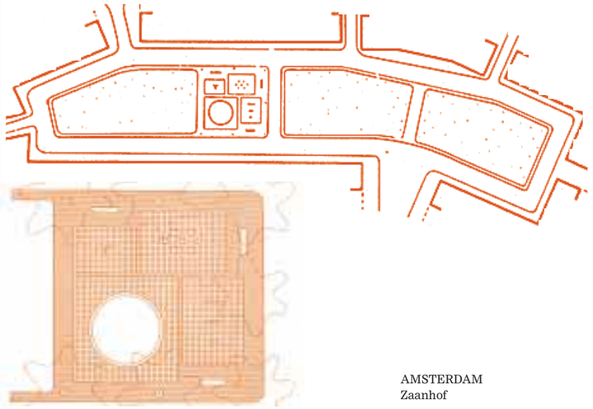
Le fotografie relative alla "casa dei ragazzi" ad Amsterdam, alla chiesa cattolica a Den Haag e alla "casa per ragazze madri" ad Amsterdam sono di Gaetano Ginex. Altre opere di Van Eyck non presenti in questo itinerario: *ristrutturazione dell'edificio della direzione della Banca Heldring & Pierson* a Den Haag; *64 case per anziani* in Jan Bottemastraat ad Amsterdam-Slotermeer; *casa Damme* in Herman Gorterstraat 16 ad Amsterdam; *ristrutturazione del negozio Charles* in Weteringschans 193 ad Amsterdam; *ponte n. 621* in Burg Roelstraat ad Amsterdam-Slotermeer; *Monumento ai Caduti della guerra* nel vestibolo principale del Parlamento di Den Haag; *ristrutturazione di un edificio del XVIII° secolo in casa d'abitazione privata (casa di Van Eyck)* in Doorpstraat 44 a Loenen aan de Vecht; *ristrutturazione di un negozio* in Kerkstraat 195 ad Amsterdam; *Clinica per dipendenti da droga e alcool* ad Helmond; *Centro della salute Filmwijk* ad Almere; *uffici Tripolis* in Burgerweeshuispad 100-300 ad Amsterdam (1990), con Hannie Van Eyck.

Bibliografia essenziale: Aldo van Eyck, *Three schools in Nagele (N.E.Polder, Holland)*, in *Architects' Yearbook 9*, Elek Books Limited, London, 1960; *Casa dei ragazzi ad Amsterdam*, in "L'architettura", n°6, ottobre 1961; "*Domus*", n. 426, maggio 1965; C. Jencks e G. Baird, *Il significato in architettura*, Dedalo, Bari, 1974; *Aldo van Eyck, En quete d'une clartè labyrinthienne*, in "l'Architecture d'Aujourd'hui", gennaio-febbraio 1975; *Aldo van Eyck, la trama e il labirinto*, in "Lotus", n°11, gennaio 1976; *Aldo van Eyck or a New Amsterdam School*, in "Oppositions", n°9, 1977; *Immaginazione e competenza*, in "Spazio e Società", n°8, dicembre 1979; *The Enigma of Size*, ILAUD Annual Report, Urbino, 1979; *Quello che è e quello che non è l'architettura*, in "Lotus", n°28, luglio 1980; *Lumière, couleurs et trasparence*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n°217, ottobre 1981; Arnulf Luchinger (by), *Strukturalismus in Architektur und Stadtebau*, Kramer, Stuttgart, 1981; *Aldo van Eyck*, in "Stichting Wonen", Amsterdam, 1982; Umberto Barbieri (a cura di), *Architectuur en Planning. Nederland 1940-1980*, Uitgeverij 010, Rotterdam, 1983; *Aldo van Eyck*, in "Spazio e Società", n°24, dicembre 1983; *Architecture in an age of scepticism*, Londra, 1984; *Aldo van Eyck, Architetture e Pensieri* , in "Casabella", n° 517, ottobre 1985; *I nuovi edifici dell'Estec*, in "Spazio e Società", n° 47-48, dicembre 1989; *Aldo & Hannie van Eyck*, in "The Architectural Review", n° 1116, febbraio 1990; *Milano, Atene, Amsterdam*, in "Spazio e Società", n°52, ottobre 1990; *Aldo and Hannie van Eyck's ESTEC*, in "A+U", n°247, aprile 1991; Alison Smithson (ed. by), *Team 10 Primer*, Rizzoli International, N.Y., 1991; *Structuralism in Dutch Architecture*, Uitgeverij, Rotterdam, 1992; *La chiesa blu di Aldo van Eyck*, in "Casabella", n°605, ottobre 1993; Francis Strauven, *Aldo van Eyck. Relativiteit en verbeelding*, Meulenhoff, Amsterdam, 1994; Francis Strauven, *Aldo van Eyck: Relativity and Imagination*, Amsterdam, 1998.

Aldo van Eyck nasce a Driebergen, Olanda, il 16 marzo del 1918. Dal 1924 al 1932 studia al King Alfred School di Londra. Nel 1943 sposa Hannie van Roojen a Zurigo. Nel 1951 apre uno studio ad Amsterdam. Dal 1961 al 1968 insegna all'University of Pennsylvania, al Washington University di St. Louis, all' Harvard University, Cambridge, Massachusetts, al Tulane University di New Orleans e alla School of Architecture di Singapore. Dal 1966 è professore alla Technische Hogeschool di Delft. Dal 1977 al 1978 è Guest Professor all' ETH di Zurigo.E' membro del "De 8 en Opbouw" (1946). E' delegato olandese dal 1947 al CIAM sino alla sua dissoluzione. Dal 1948 al 1951 fa parte del gruppo COBRA. Nel 1953 è menbro fondatore del TEAM X. Dal 1959 al 1967 dirige la rivista FORUM. Dal 1947 viaggia con sua moglie per tutti i continenti alla ricerca delle culture arcaiche.

Aldo van Eyck was born in Driebergen, the Netherlands, on March 16, 1918. From 1924 to 1932 he studied at the King Alfred School in London. In 1943 he married Hannie van Roojen in Zurich. In 1951 he set up his practice in Amsterdam. From 1961 to 1968 he taught at the University of Pennsylvania, Washington University (St. Louis), Harvard University, Tulane University in New Orleans and the Singapore School of Architecture. Since 1966 he has taught at the Technische Hogeschool in Delft. From 1977 to 1978 he was Guest Professor at the Zurich ETH.Van Eyck is a member of "De 8 en Opbouw" (1946). He was the Dutch delegate to CIAM from 1947 until it was disbanded. He belonged to the COBRA group from 1948 to 1951. In 1953 he took part in the establishment of TEAM X. The architect edited FORUM magazine from 1959 to 1967. Since 1947 he and his wife have traveled all over the world in search of archaic cultures.





1947/1974

Campi gioco riservati ai bambini (Kinderspeelplaats) ad Amsterdam

Dal 1947 van Eyck ha realizzato circa 650 luoghi destinati ai bambini, su delle aree perse o considerate inutilizzabili ad Amsterdam. Essi costituiscono una nuova maglia di punti focali che ricoprono tutta la città. Piccole aree in cui gli elementi del gioco sono perfettamente studiati nel costituire un tessuto minimo, utilizzando pochi elementi congegnati in modo tale che risultino coerentemente e quasi naturalmente inseriti nel tessuto morfologico della città. Sono principalmente 'dei generatori di giochi e di gioia'. Oggi sono quasi tutti scomparsi.

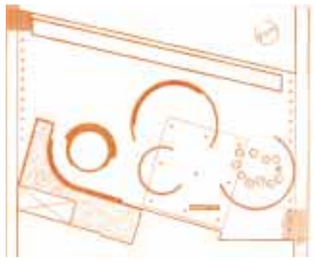
Children's playgrounds (Kinderspeelplaats) in Amsterdam

Since 1947 van Eyck has built 650-odd children's spaces on derelict or "worthless" sites in Amsterdam. They constitute a new network of focuses encompassing the whole city. In these little areas the playground equipment is perfectly studied to constitute a mini-fabric, utilizing a limited number of elements that are conceived to be coherent and fit almost naturally into the town's morphology. Principally, they are "generators of play and joy."
Hardly any are standing today.

AMSTERDAM
Jekerstraat

AMSTERDAM
Zaanhof

AMSTERDAM
Zeedijk



AMSTERDAM
Nieuwmarkt

1955/1956

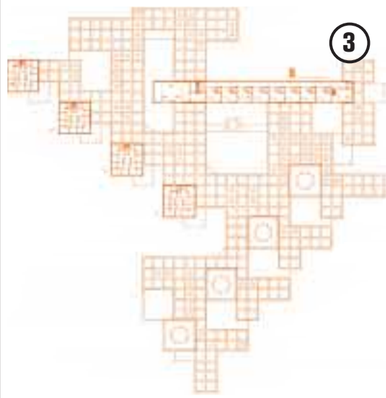
Scuola a Nagele

Nella scuola a Nagele il gioco dei numeri 2x3=6 aule e 2x2=4 hall (cioè 1 per ogni gruppo di 3 aule) serve a mettere in relazione complessa 6 aule e 4 spazi comuni. Il sistema ruota attorno allo spazio dei servizi e alla hall, da dove a ventaglio si collocano le 6 aule che sono incorniciate da elementi in legno che oltre a definire la vista servono anche a chiudere le aule sulla parte disimpegnata.Lo spazio che ne risulta ha un ritmo scandito anche in questo caso da un modulo spaziale dove l'alternanza dei luoghi interni ed esterni viene racchiusa da un recinto fatto di volume e di natura che porta direttamente fino al cuore dell'edificio.

School, Nagele

In the Nagele school numbers were employed to relate 6 classrooms and 4 common spaces in a complex form (2 x 3 = 6 classrooms and 2 x 2 = 4 halls; that is, one for each group of three classrooms). The spatial system centers on the space for the services and the hall, with the six classrooms fanning out from this core. The classrooms are framed by wood elements that both define the view and close them on the hall side. As a result, the rhythm of the space is once again established by a spatial module where the alternating inside and outside places are edged by an external wall consisting in volumes and greenery that leads straight to the heart of the building.

NAGELE (NOORDOOSTPOLDER)



1957/1960

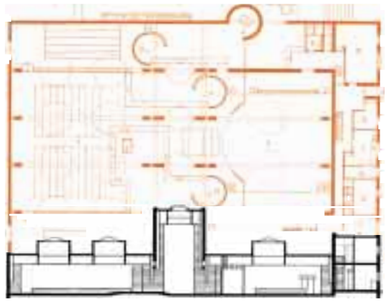
Casa dei ragazzi ad Amsterdam

La planimetria evidenzia un implacabile reticolo modulare. Una 'casa città', come l'ha definita lo stesso van Eyck. E' costituita essenzialmente da una continua mediazione tra spazio interno e spazio esterno. All'interno si verificano una serie di fatti architettonici che vengono interpretati creativamente tanto da risultare come un meccanismo 'ludico' intendendo l'elemento "gioco" alla base dell'idea progettuale stessa. Le corti si spalancano in prospettive vetrate, gli ambienti comuni guardano l'esterno e i tetti creano con la loro ondulazione una suggestione armoniosa che ha radici lontane.

Amsterdam children's home

The site plan manifests a strict modular grid. Van Eyck called it a "house city." Essentially, it consists in a continuous interplay of interior and exterior spaces. On the inside there are several architectural features that are interpreted creatively, so much so that they become a gamelike mechanism, for "play" is at the root of the building's concept itself.
The courtyards open up through glazed panoramas, the common rooms face outwards and the wavy roofs suggest a harmony going way back.

AMSTERDAM
Amstelveenseweg



1965

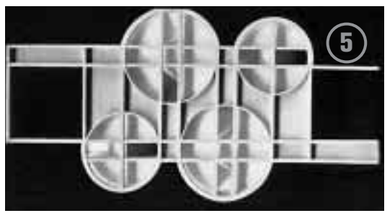
Chiesa cattolica a l'Aia

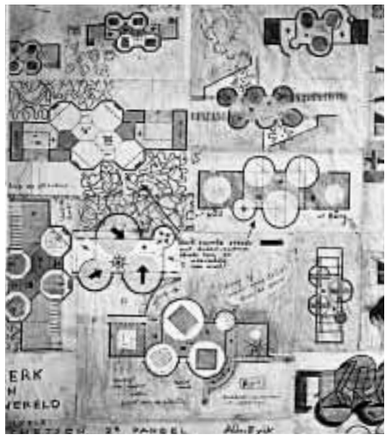
La chiesa è costituita da un unico rettangolo in cui si intrecciano due spazi differenti: uno basso e orizzontale ed uno alto. Nello spazio basso ci si siede per la messa, nello spazio alto si cammina prima e dopo la messa. Al centro su un doppio punto di convergenza è disposto l'altare e il pulpito. Lo spazio alto diventa una strada trasversale dove sono allineati tutti i luoghi sacri e le cappelle semicircolari. La luce cade sull'altare in modo uniforme attraverso lucernari circolari che ne caratterizzano la volumetria e che visti da sotto danno sul cielo.

Catholic church, The Hague

The church comprises a single rectangle; within it two different spaces interweave. One is low and horizontal, while the other is high. People sit for Mass in the low space, and they walk before and after Mass in the high one. The altar and pulpit stand in the center, where two lines of convergence meet. The high space becomes a cross street where all the sacred places and semicircular chapels are aligned. The light falls uniformly on the altar through circular skylights that characterize its volumes; the sky is visible if you look up from below.

DEN HAAG
Loosduinen
Noordewierstraat 4





1965/1966

Progetto di chiesa protestante a Driebergen ("The Wheels of Heaven")

Questa chiesa non è mai stata realizzata.L'integrazione tra il cerchio e il rettangolo consente una suddivisione degli spazi che mette in evidenza le possibilità associative dell'insieme. La maglia compositiva interrotta dai cerchi definisce altre forme che nascono dalla suddivisione parziale del rettangolo di base. In questo senso i cortili rappresentano un passaggio dalla chiesa al parco mediando così il rapporto con la natura. Al centro sono collocati l'altare e il pulpito che prendono luce dagli enormi abbaini che afferrano il cielo, la luce e gli alberi…

Projected Protestant church ("The Wheels of Heaven"), Driebergen

This church was never erected. Blending the circle and the rectangle makes it possible to divide the spaces in a way that underscores the community opportunities of the whole. The compositional grid, interrupted by the circles, defines other forms that spring from the partial subdivision of the rectangular base. In this sense, the courtyards represent a passage from the church to the park, thereby mediating the relationship to nature. In the center are the altar and the pulpit which are lit by the huge dormer windows that grasp the sky, the daylight and the trees…

DRIEBERGEN

1966

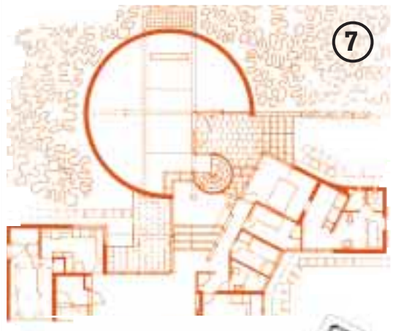
Padiglione di sculture ad Arnhem

E' uno dei progetti più significativi di van Eyck e anche se non è più possibile vederlo (è stato distrutto), penso che comunque meriti un posto in questo itinerario. Tutto si sviluppa lungo un flusso che appartiene più al movimento che alla configurazione geometrica dell'impianto. La forma complessiva è data da una serie di muri disposti parallelamente, interrotti trasversalmente da fessure che consentono l'attraversamento degli elementi longitudinali e circolari. In quest'opera non esiste una forma definita ma tutto è come se fosse affidato all'immaginazione…

Arnhem Sculpture Pavilion

This is one of van Eyck's most significant designs and I think it deserves to be mentioned in this itinerary even though it is no longer standing (demolished). There are two reasons to include it in this journey. Everything developed along a flow that belonged more to movement than the geometric configuration of the plan. The complete form was determined by a series of parallel walls broken by gaps that allowed the longitudinal and circular elements to cross. This work did not have a definite form; it was as if everything was left to the imagination.

ARNHEM



1968

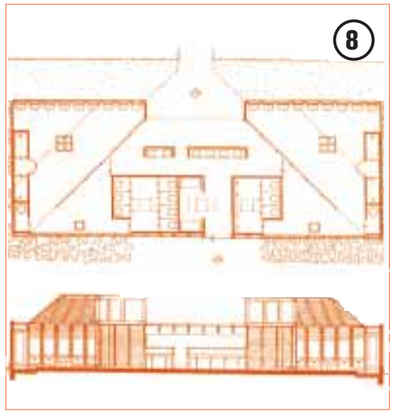
Casa Visser a Bergeijk

Intervento di Aldo van Eyck in un edificio di Rietveld. L'ampliamento è costituito dall'immissione di un grande spazio circolare innestato al diedro della costruzione di Rietveld. Questo cerchio fornisce un muro continuo senza interruzione di angoli per i quadri e gli oggetti. Il grande cerchio, di una scala molto più grande dell'abitazione oltre a creare un ambiente crea un confine che racchiude le opere della collezione Visser.
Il livello del pavimento è abbassato al disotto del livello del terreno. Anche il tetto s'imbriglia sotto l'avanzata del tetto di Rietveld, senza toccare le strisce basse e orizzontali che sono le finestre.

Visser House, Bergeijk

Aldo van Eyck converted a building by Rietveld. Unquestionably, the extension and conversion represented a tricky task. The addition consisted in joining a large circular space at the back of Rietveld's structure. This circle supplies a continuous wall for paintings and objects: there are no corners. Besides generating a room, the big circle (much grander than the house) engenders a border housing the works in the Visser collection. The floor is lower than the ground. The roof too, slides under the overhang of Rietveld's roof, without touching the low, horizontal strip windows.

BERGEIJK
Eikendreef 2



1969

Servizi sanitari per il campeggio municipale di Loenen aan de Vecht

E' costituito da due grandi unità che si fronteggiano, alle quali si accede senza divisione tra i due sessi. Solo dopo essere entrati si differenziano le due unità con ingressi separati. Gli ingressi sono a sua volta arretrati all'interno dell'edificio e lontani dall'ingresso principale.
Il rettangolo su cui si basa il progetto viene scomposto in due triangoli laterali e un trapezio centrale abilmente organizzato: Anche in questo caso il volume esterno è chiuso da un recinto da dove si identificano i lucernai e i corpi alti dei due triangoli interni. La costruzione è in legno.

Municipal campground rest room facilities, Loenen aan de Vecht

There are two large units facing each other, with no separate entrances for men and women. Not until one has entered do you find independent entrances to the two units. These inner doors are set back from the facade and far from the main entrance. The rectangle on which the scheme is based is broken down into two side triangles and a skillfully laid out central trapezium. Here too, the exterior volume is enclosed by a perimeter wall from which you can identify the skylights and the high volumes of the two internal triangles. The facility is in wood.

LOENEN AAN DE VECHT
Kamperterrein Mijnden

1970

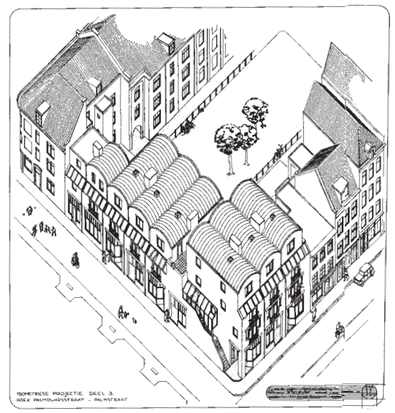
Casa a Venlo

"Due ampie logge entro una costruzione quadrata in mattoni. Le pareti divisorie sono in legno. Il sottotetto è per i bambini". Lo spazio all'interno del quadrato è realizzato con un procedimento additivo ottenuto con la sovrapposizione di due volumi perfettamente integrati tra loro. Le stanze del volume superiore sono collegate da scale ricavate all'interno di un vuoto su ciascun lato da dove inoltre la luce illumina gli spazi sottostanti del soggiorno. Le due logge poste in due spigoli del quadrato, scavano il volume così da determinare una compresenza tra lo spazio interno e quello esterno.

House, Venlo

"Two ample loggias are within a square brick building. The partitions are of wood. The children have the attic." The geometric structure of this house configures the spaces through a formal integration of a basic element (the square of bearing walls) and the roof. The rooms in the upper volume are linked by stairs placed in a void on both sides; from there light illuminates the living room below. The two loggias located at two corners of the square scoop out the volume, thereby causing the inside and outside spaces to coexist.

VENLO
Herungerweg



1970/1974

Ristrutturazione del quartiere Jordaan ad Amsterdam

con Theo Bosch

E' un intervento in un tessuto antico preesistente ed è basato sulla partecipazione degli abitanti. Non è sufficiente come dicono gli autori, riempire i buchi rimasti disponibili ma invece inserire il nuovo intervento architettonico fra le differenti funzioni sociali ed economiche del contesto. I siti d'angolo che costituiscono la caratteristica principale di questo progetto, sono organizzati con negozio al piano terra con ingressi separati dalle abitazioni , e gli alloggi ai livelli superiori con passaggi verso spazi verdi all'interno.

Redevelopment of the Jordaan district, Amsterdam

with Theo Bosch

This scheme concerned an old, preexisting urban fabric and was based on the participation of the inhabitants. As the authors observed, it does not suffice to fill the still available holes; instead, one has to merge the new architectural design with the various social and economic functions of the context. The corner sites represent the chief trait of this scheme, with ground-floor shops and separate entrances to the dwellings. Moreover, the upper level apartments have access to the internal green spaces.

AMSTERDAM
quartiere Jordaan
Palmdwarsstraat

1970/1975

Abitazioni nel centro storico di Zwolle

con Theo Bosch

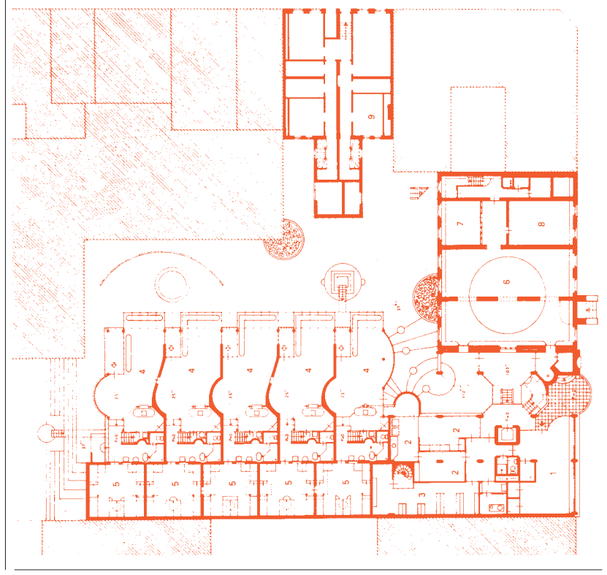
Il terreno su cui si colloca l'intervento all'interno dei canali aveva subito nel tempo un processo di deterioramento lasciando solo alcuni monumenti isolati in stato di fatiscenza. L'intento era quello di differenziare il più possibile lo spazio privato da quello pubblico e comprende 75 unità residenziali e 21 negozi.I balconi e gli ingressi sono posti all'interno del profilo della facciata. La scelta inoltre di diversi tipi di accesso alle abitazioni e le variazioni in altezza del profilo sulla parte della strada hanno permesso di ottenere un insieme formalmente molto differenziato.

Housing in the historic core of Zwolle

with Theo Bosch

The land for these buildings lies within the canals and over time it had deteriorated, leaving just a few isolated and derelict monuments. The aim was to distinguish as much as possible the private from the public space; it comprises 75 dwellings and 21 stores. The balconies and entrances are situated within the facade profile. Furthermore, opting for diverse types of apartment access and variations in the profile height on the street front made it possible to obtain a whole boasting loads of formal variations.

ZWOLLE
Roggerstraat



1973

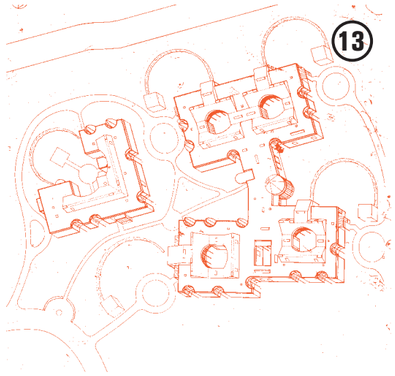
Casa per ragazze madri ad Amsterdam

La casa si presenta come una costruzione che assume una sua logica contestuale evidenziata dalla sua autonomia espressiva. L'edificio si inserisce tra gli altri attraverso un processo combinato tra estensione e conversione. L'entrata è posta nel luogo dove il vecchio e il nuovo si ricongiungono. Il livello del suolo dell'edificio primitivo continua nella parte dell'edificio nuovo che è adiacente ad esso. La complessa semplicità dell'edificio è il risultato della stratificazione degli elementi costitutivi della morfologia del sito. La sequenza degli spazi determina integrazioni formali differenti che costruiscono luoghi differenziati ma allo stesso tempo integrati reciprocamente. La strada situata in alto, coperta da un tetto di vetro lascia penetrare la luce all'interno. L'edificio è dipinto in vari colori che sono i colori dell'arcobaleno. Esso acquista così maggior valore nella sequenza dell'asse stradale attirando l'attenzione particolare dei passanti.

Home for unwed mothers, Amsterdam

The home evinces its own contextual logic through its expressive autonomy. The building merges with the others by the combined process of extension and conversion. The entrance stands where the old and the new meet. The new, adjacent building has the same ground level as the old structure. The complex simplicity of the home is the product of the elements deriving from the site's topography. The sequence of spaces effects different formal integrations that constitute differentiated places which, at the same time, complete one another. The high street, covered by a glazed roof lets daylight inside. The building is painted in a rainbow of colors. Thus it is a greater focus in the street sequence, becoming more conspicuous to the passers-by.

AMSTERDAM
Plantage Middenlaan 31



1980

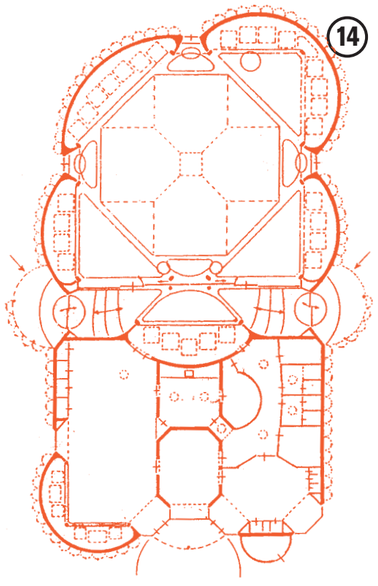
Clinica psichiatrica Padua a Boekel
con Hannie van Eyck

La costruzione è costituita da tre blocchi composti dagli stessi elementi. E' strutturata su uno schema rettangolare diviso in quadrati ognuno con al centro un patio comune in parte coperto. Le camere dei degenti sono strutturate in modo tale che ognuna contenga un piccolo spazio esterno ad uso dei pazienti stessi. La zona pranzo e i corridoi hanno soffitti inclinati e sono illuminati dall'alto. Ciò è evidente nel volume esterno in cui (come in altri casi) l'altezza del tetto definisce le zone interne differenziando così gli spazi anche nella volumetria esterna.

Padua Psychiatric Clinic, Boekel
with Hannie van Eyck

The structure comprises three blocks consisting in the same elements. The configuration features a rectangle divided into squares, each with a common, partially covered central patio. The patients' rooms are arranged so each contains a small outdoor space for the patients themselves. The dining room and hallways have slanted ceilings and are lit from above. This is evident in the outside volume in which (as elsewhere) the height of the roof defines the interior zones, thus differentiating the spaces in the external massing, too.

BOEKEL
Padua
Klerisstraat 2



1984

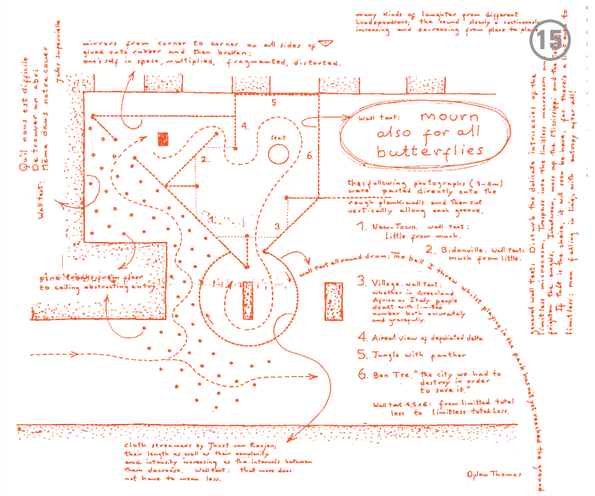
Chiesa per la Comunità delle Molucche a Deventer
con Hannie van Eyck

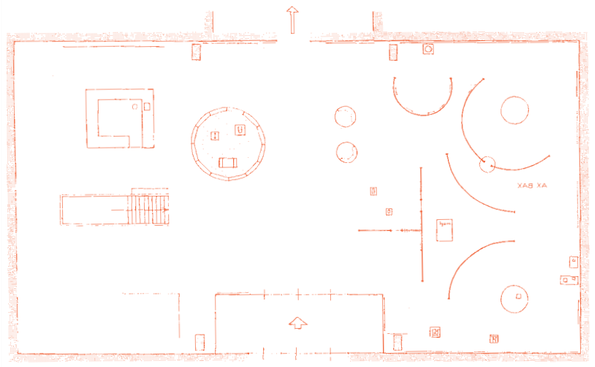
La chiesa è bassa e smussata in ogni angolo e le aperture esterne tranne le porte di ingresso. sono quasi inesistenti o invisibili. Si presenta come un involucro chiaramente differenziato dal contesto in cui è inserito. Non crea apparentemente alcun rapporto con l'esterno anche se proprio il contesto definito dallo stesso van Eyck 'povero' la caratterizza. E' ad un solo piano. A separare la chiesa dalla sacrestia c'è un ingresso-corridoio che attraversa l'edificio stesso. Questo può essere aperto in modo tale da fare interagire lo spazio interno con quello esterno rendendolo così come uno spazio pubblico a servizio del lotto.

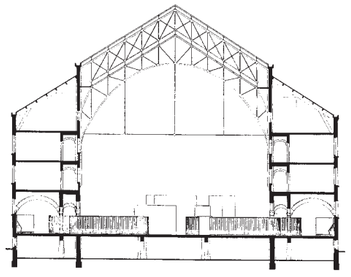
Church of the Molucca Deventer Community
with Hannie van Eyck

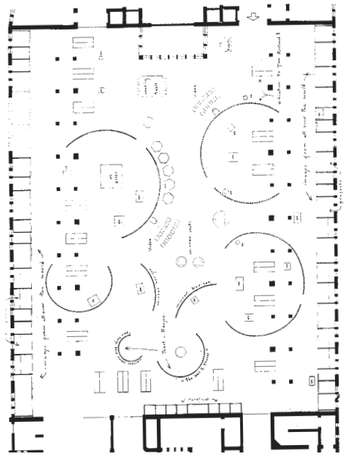
The church is low and each corner is smoothed; also, there are hardly any visible openings on the outside, except the entrance doors. It appears to be an enclosure that differs clearly from its context. Seemingly, the building does not relate to the exterior at all, though what van Eyck called a "poor" context surrounds it. There is only one floor. An entrance-cum-corridor crossing the whole structure separates the church from the sacristy. This can be opened so the inside and outside spaces interact, making it like a public space serving the whole lot.

DEVENTER
Moranahuisplantsoen









1989

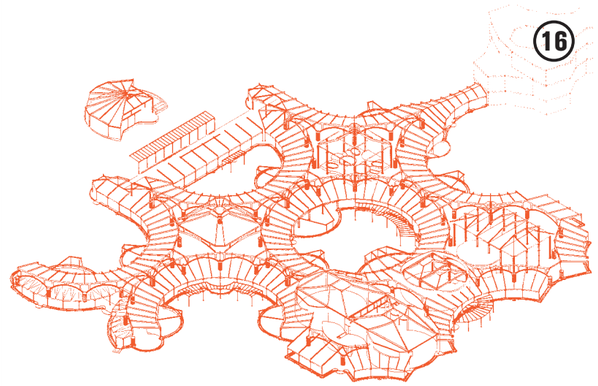
Allestimento della mostra personale dei lavori di Aldo van Eyck nel Palazzo della Borsa di Amsterdam

Alla chiarezza strutturale di Berlage si è aggiunta una qualità labirintica che la attenua e nello stesso tempo le da risalto. Nell'allestire la mostra van Eyck usa elementi già utilizzati sia nella Galleria Nazionale di Atene nel 1983 che nel Padiglione della Triennale di Milano nel 1968 Ogni mostra di architettura non dovrebbe limitarsi a mostrare luoghi ma essere essa stessa un luogo, perché i lavori esposti riguardano spazi e luoghi che sono altrove cioè non presenti in modo tangibile".

Installation of the show of Aldo van Eyck's works in Amsterdam Exchange

A labyrinthine quality was added to the structural clarity of Berlage that both attenuated and stressed it. In his exhibition design van Eyck reused elements already employed in Athens National Gallery in 1983 and in Milan Triennale Building in 1968. "Every architecture exhibit should not confine itself to show places, it ought to be a place itself, since the works displayed regard spaces and places that are elsewhere. That is, they are not tangibly present."

AMSTERDAM
Beursplein, Damrak



1989

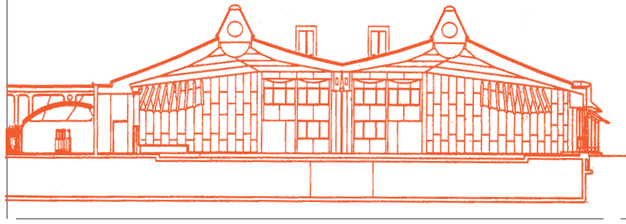
ESA ESTEC (European Space Research and Technology Centre) a Noordwijk
con Hannie van Eyck

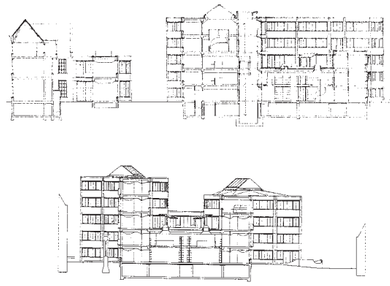
E' composto da quattro semicerchi, le cui circonferenze si toccano. Il centro di ciascuno contiene un cortile e il centro principale dell'intero complesso è una cupola piramidale che distribuisce la luce. L'andamento curvilineo dell'intera struttura crea un continuo flusso che si sviluppa in un movimento articolato da luogo a luogo. L'interno è costituito da vasti spazi per conferenze e riunioni che sono realizzati in mattoni e cemento. Il ristorante che si apre su terrazzi interni e sui giardini, è invece in acciaio e legno. Il tetto che è poi la caratteristica più sorprendente di questo edificio concatena tra loro la sequenza degli spazi , trasmettendo luce dall'alto e rappresenta esattamente, in una visione dall'alto, il contenuto dello spazio interno.

ESA ESTEC (European Space Research and Technology Centre), Noordwijk
with Hannie van Eyck

There are four semicircles whose circumferences touch. The center of each contains a courtyard, while the chief focus of the entire complex is a pyramidal dome providing daylight. The curved layout of the entire structure engenders a continuous flow that develops into an articulated movement from place to place. The complex houses vast conference and meeting rooms in brick and concrete. Instead, the restaurant overlooking the internal terraces is of steel and wood. The roof—the most astounding feature of this building—links the sequence of spaces, transmitting daylight from above. It exactly represents, in a bird's-eye view, the contents of the interior space.

NOORDWIJK
Keplerlaan 1





1996

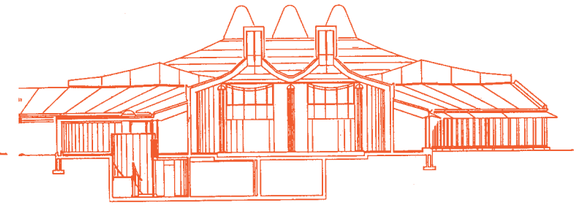
Algemene Rekenkamer a Den Haag
con Hannie van Eyck

L'edificio monumentale della Corte dei Conti viene ristrutturato e sul terreno retrostante verranno realizzati edifici moderni e nuove costruzioni tutte con disegno di Aldo van Eyck. La ricerca del giusto perimetro ha assunto una forma molto differente da quella che originariamente era stata stabilita. Inoltre uno degli edifici demoliti conteneva le mura di un vecchio chiostro con riminiscenze gotiche che si trovava al di fuori del perimetro stabilito. La proposta di van Eyck è stata quella di lasciare le adiacenti strutture ma anche l'antico muro.

Algemene Rekenkamer, Den Haag
with Hannie van Eyck

The monumental State Audit Court Building was upgraded; on the land at the rear new, modern structures will be erected, all by Aldo van Eyck. The search for the right perimeter led to a very different form from the one originally established. Furthermore, one of the demolished structures contains the walls of an old cloister, with some Gothic remains lying outside the determined perimeter. Van Eyck proposed to leave the adjoining buildings and the old wall, too.

DEN HAAG
Lange Voorhout 8



Nasce a Mendrisio-Ticino nel 1943. Si laurea in architettura all'IUA di Venezia nel 1969 (relatori Carlo Scarpa e Giuseppe Mazzariol). Nel 1965 collabora con l'atelier di Le Corbusier a Venezia per il progetto dell'Ospedale e nel 1969 con Louis Kahn per la mostra di presentazione del progetto per il nuovo Palazzo dei Congressi. Nello stesso anno apre uno studio professionale a Lugano. Alterna l'attività progettuale a quella didattica e di ricerca insegnando in Europa, negli USA e nell'America Latina. Nel 1996 elabora il progetto della nuova Accademia di Architettura a Mendrisio; da ottobre vi svolge attività didattica. Fra le sue realizzazioni più significative: la serie di case unifamiliari nel Canton Ticino, la Scuola Media di Morbio Inferiore, il Centro artigianale di Balerna, la Banca dello Stato a Friburgo, l'edificio Ransila a Lugano, la Casa di cultura André Malraux a Chambéry/Francia, la Banca del Gottardo a Lugano, la chiesa di Mogno, la cappella al Monte Tamaro, il nuovo Museo d'Arte Contemporanea a San Francisco, la Cattedrale a Evry. In fase di studio sono numerosi progetti destinati alla Svizzera, alla Corea del Sud, alla Francia, all'Italia, a Israele.

He was born at Mendrisio, in the Ticino canton of Switzerland, in 1943. Graduated in architecture at the IUA Venice in 1969 (under Carlo Scarpa and Giuseppe Mazzariol). In 1965 he worked with Le Corbusier's atelier i n Venice on the Hospital project, and in 1969 with Louis Kahn on the presentation exhibition of the project for the new Congress Building. In the same year he opened a professional practice in Lugano. He alternates his architectural work with research and teaching, in Europe, the United States and Latin America. In 1996 he prepared the project for the new Academy of Architecture at Mendrisio, and since last October has also taught there. Among his major achievements are: the series of one-family houses in the Ticino canton, the school at Morbio Inferiore, the Balerna Craft Centre, the State Bank of Fribourg, the Ransila Building in Lugano, the church at Mogno, the chapel on Mount Tamaro, the new Museum of Contemporary Art in San Francisco, and the Evry Cathedral. In progress are numerous projects for Switzerland, South Korea, France, Italy and Israel.

Mario Botta

Architetto D.P.L.G., ha realizzato numerosi edifici pubblici, l'ultimo dei quali, dopo la sede del Comité National Olympique du Sport Français, è lo Stadio Charléty, inaugurato nel settembre 1995. Vincitore del concorso per la ristrutturazione del Musée Guimet e il riordino delle sue collezioni, è autore dell'Università Saint-Leu ad Amiens (1992) e dell'ampliamento del Municipio di Saint-Denise (1993), e della Facoltà di Diritto di Douai (1996). Inaugurato nel 1989 l'edificio degli Archivi di Parigi è stato il primo grande edificio pubblico da lui costruito. Si devono a lui anche gli edifici scolastici e i complessi residenziali situati nella ville nouvelle di Evry che hanno meritato il premio *Equerre d'Argent* nel 1986, premio che gli è stato conferito anche nel 1994. Professore alla scuola di architettura di Versailles, ha pubblicato i seguenti saggi: *La Cabane et le Labyrinthe* (Mardaga 1984), *Seuil et d'ailleurs* (Editions du Demi-cercle 1992), *Fjords* nel volume *Autour d'André du Bouchet* (Presse de l'Ecole Normale Supérieure 1986).

An architect D.P.L.G., he has built numerous public buildings, the latest of which, after the headquarters of the Comité National Olympique du Sport Français, was the Charletty stadium, opened in September 1995. Winner of the competition for the restructuring of the Musée Guimet and rearrangement of its collections; designed Saint-Leu University at Amiens (1992) and the extension of the Saint-Denise City Hall (1993) and the Law Faculty at Douai (1996). Inaugurated in 1989, the Paris Archives was the first large public building built by him. Also by him are school buildings and housing complexes situated in the new city of Evry. This earned him the Equerre d'Argent *prize in 1986, which was again awarded to him in 1994. Professor at the Versailles school of architecture, he has published the following essays:* La Cabane et le Labyrinthe *(Mardaga 1984),* Seuil et d'ailleurs *(Editions du Demi-cercle 1992),* Fjords *in the volume* Autour d'André du Bouchet *(Presse de l'Ecole Normale Supérieure 1986).*

Henri Gaudin

A Gigon nasce nel 1959; si laurea nel 1984 all'ETH di Zurigo; dal 1984 al 1988 collabora nello studio Marbach &Rüegg a Zurigo e in quello di Herzog & de Meuron a Basilea. Nel 1987 apre uno studio personale. Nel 1989 si associa con M. Guyer che, nato nel 1958, si laurea nel 1984 presso l'ETH di Zurigo. Dal 1984 al 87 collabora nello studio di Rem Koolhaas a Rotterdam. Dal 1987 al 1988 è assistente di Hans Kollhoff all'ETHZ. Progetti: Museo Kirchner a Davos 1989-1992; ristorante Vinikus a Davos 1990-1992; concorso per un centro sportivo a Davos 1992, 1° premio; edificio residenziale a Kilchberg 1995-1996 (prima fase); concorso Hotel Park Hyatt Zurigo 1993, 1° premio; ampliamento del Kunstmuseum di Winterthur 1993-1995; concorso per l'ampliamento della biblioteca di Winterthur 1995, 1° premio; due abitazion plurifamiliari a Zurigo, 1997-98; il Museo Carl Liner, Appenzel, 1996-1998; cabina di controllo della stazione ferroviaria di Zurigo, concorso del '96, primo premio, realizzazione 1998.

A. Gigon was born in 1959; she graduated in 1984 at the ETH in Zurich; from 1984 to 1988 collaborated with the firm of Marbach & Rügg in Zurich and with that of Herzog & de Meuron in Basle. In 1987 she opened an office of her own. In 1989 she went into partnership with M. Guyer who, born in 1958, graduated in 1984 at the Zurich ETH. From 1984 to '87 he worked at the office of Rem Koolhaas in Rotterdam. From 1987 to 1988 he was assistant to Hans Kollhoff at the ETHZ. Projects: Kirchner Museum at Davos 1989-92; Vinikus restaurant at Davos 1990-92; Competition for a sports center at Davos 1992, 1st prize; residential building at Kilchberg 1995-96 (phase one); Park Hyatt Hotel competition, Zurich 1993, 1st prize; enlargement of the Kunstmuseum at Winterthur 1993-95; competition for extension of the Winterthur library 1995, 1st prize; two multifamily buildings in Zurich, 1997-1998; Carl Liner Museum in Appenzel, 1996-1998; control cab of the railway station in Zurich, 1996 competition, first prize, built in 1998.

Annette Gigon e Mike Guyer

Nasce a Bristol nel 1965 e si laurera al Goldsmiths College di Londra nel 1989. Attualmente vive e lavora a Devon. L'attività espositiva inizia alla fine degli anni Ottanta con la partecipazione a collettive quali "Freeze" a Londra, "Third eye center" a Glasgow, "New Contemporaries" a Londra. Sono del '91 le prime mostre personali: "In & Out of Love" a Londra, "When Logics Die" a Parigi; "Internal Affairs" a Londra. L'attività espositiva prosegue intensa con mostre internazionali. Tra quelle più recenti ricordiamo: la collettiva "Sensation" di Londra, tenutasi a Londra l'autunno scorso; "Solo Exhibition", Oslo, 1997; "The Beautiful Afterlife", Zurigo, 1997; "Wild/Life. -or-. The impossibility of Mistaking Nature for Culture", Weatherspoon Art Gallery, North Carolina, 1998; "Noir", Triennale di Milano, 1998; "Modern British Art", Tate Gallery, Liverpool, 1998.

He was born in Bristol in 1965 and graduated from London's Goldsmiths College in 1989. Presently, he is based in Devon. He started to hold exhibits in the late 1980s by participating in joint shows like, "Freeze" in London, "Third Eye Center" in Glasgow and "New Contemporaries" in London. The first one-man shows were staged in 1991: "In & Out of Love" in London, "When Logics Die" in Paris and "Internal Affairs" in London. Subsequently, the artist has participated in a host of international exhibitions. The most recent include: "Sensation", a joint show staged in London last autumn; "Solo Exhibition", Oslo, 1997; "The Beautiful Afterlife", Zurich, 1997; "Wild/Life - or - The Impossibility of Mistaking Nature for Culture", Weatherspoon Art Gallery, North Carolina, 1998; "Noir", Milan Triennale, 1998; and "Modern British Art", Tate Gallery, Liverpool, 1998.

Damien Hirst

HOK Sports Facilities Group - una divisione di Hellmuth, Obata + Kassabaum Inc. - ha sede a Kansas City da 15 anni ed è specializzato nella progettazione e nella pianificazione delle attrezzature sportive. Lo staff comprende oltre 250 architetti, progettisti e personale di assistenza. Lo studio ha progettato direttamente o è stato coinvolto nel progetto di oltre 350 progetti per arene e stadi in tutto il mondo. Numerosi i premi ricevuti: due premi d'oro, nel '95 e nel '97, dall'International Association of Sport and Leisure Facilieties (IAKS); tre premi d'Onore per l'architettura dall'American Institute of Architects per Jacobs Field, lo Stadio di Hong Kong e l'Oriole Park a Camden Yards.

The HOK Sports Facilities Group, part of Hellmuth, Obata + Kassabaum, Inc, is based in Kansas City; for 15 years it has specialized in the design and planning of sports facilities. The staff comprises over 250 architects, designers and assistants. The firm has designed itself or taken part in the conception of over 350 stadiums or sports centers worldwide. It has won many prizes: two Gold Medals, in 1995 and 1997, from the International Association of Sports and Leisure Facilities (IAKS); and three Honorable Mentions from the American Institute of Architects for Jacobs Field, the Hong Kong Stadium and Oriole Park at Camden Yards.

HOK Sports

A. Mendini architetto (Milano 1931) ha diretto le riviste *Casabella*, *Modo* e *Domus*. È interessato specialmente al design neomoderno e contemporaneo. Collabora con varie aziende come consulente per l'impostazione della loro immagine e del design. Realizza oggetti, mobili, ambienti. È consulente di Swatch International. Gli sono stati conferiti il Compasso d'Oro per il design e l'onorificenza dell'Architectural League di New York. È Chevalier des Arts et des Lettres. Suoi lavori si trovano in musei e collezioni private. Sul suo lavoro compiuto con l'Atelier Alchimia esistono monografie in varie lingue. Nel 1989 apre con il fratello Francesco l'Atelier Mendini. Progetti: casa Alessi a Crusinallo, Torre a Hiroshima, Museo di Groningen, Teatro ad Arezzo, il Casinò di Arosa in Svizzera e altri edifici in Europa. F. Mendini architetto (Milano 1939), inizia l'attività alla Nizzoli Associati con progetti di architettura (uffici e centro sociale Italsider a Taranto, complessi edilizi in Europa e Africa). Si specializza nell'industrializzazione e nell'ingegneria delle costruzioni. È consulente di diversi istituti di ricerca edilizia e del CNR.

A. Mendini architect (Milan 1931) has been editor of the magazines Casabella, Modo *and* Domus. *He is especially interested in neo-modern and contemporary design. He is corporate image and design consultant to various companies. Makes objects, furniture, environments. Is consultant to Swatch International. Has been awarded the Compasso d'Oro for design and honoured by the Architectural League of New York. He is a Chevalier des Arts et des Lettres. There are works by him in museums and private collections. Concerning his work done with Atelier Alchimia monographs exist in various languages. In 1989 he opened the Atelier Mendini with his brother Francesco. Projects: Alessi House at Crusinallo, Tower at Hiroshima, Groningen Museum, Theatre at Arezzo, the Arosa Casino in Switzerland and other buildings in Europe. F. Mendini architect (Milan 1939), began his career at Nizzoli Associates with architectural projects (Italsider offices and social center at Taranto, building complexes in Europe and Africa). Specializes in industrialized building and constructional engineering. He is consultant to building research institutes and to the CNR.*

Alessandro e Francesco Mendini

Nato a Tudela (Navarra) nel 1937, si laurea nel 1961 alla Escuela de Arquitectura di Madrid. Dal 1960 al 1962 collabora con Jörn Utzon al progetto del teatro di Sydney. Nel 1965 apre uno studio e inizia ad insegnare a Madrid (1966-70) e Barcellona (1971-85). Dal 1985 al 1990 è preside della Facoltà di Architettura di Harvard. Delle sue opere ricordiamo: il Museo di Arte Romana a Mérida (1980-86); l'ampliamento della stazione di Atocha (1989-92) e il Palacio de Villahermosa (1989-92) a Madrid; il Museo Davis per il Wellesley College, Massachusetts (1991-1993); la Fondazione Pilar y Joan Miró a Palma di Mallorca (1987-92); il centro culturale Don Benito a Badajoz (1991-1997) e il Museo di Arte moderna e architettura a Stoccolma (1991-1998). Nel '96 ha ricevuto il Premio Pritzker e la medaglia d'oro della Società internazionale degli architetti. Tra i lavori in costruzione: la Concert Hall Kursaal di San Sebastian (1991), il Potsdammer Platz Hotel and Office Building di Berlino (1993) e l'edificio Audrey Beck per il Museum of Fine Arts di Houston ('93).

Born in Tudela, in the province of Navarra, in 1937, he graduated from the Escuela de Arquitectura in Madrid. From 1960 to 1962 he worked with Jörn Utzon on the Sydney Opera House. In 1965 Moneo set up his practice in Madrid and began teaching at the local university (1966-1970) and Barcelona (1971-1985). From 1985 to 1990 he was Dean of the Harvard School of Architecture. His memorable works include: the Mérida Museum of Roman Art (1980-1986); Madrid's Atocha Station Extension (1989-'92); the Palacio de Villahermosa in Madrid (1989-1992); the Wellesly College Davis Museum, Massachusetts (1991-1993); the Pilar y Joan Miró Foundation in Palma de Majorca (1987-1992); the Don Benito Center for the Arts in Badajoz (1991-1997); and the Stockholm Museum of Modern Art and Architecture (1991-1998). In 1996 he won the Pritzker Prize and the Gold Medal of the International Society of Architects. His works under construction are: the San Sebastian Concert Hall Kursaal (1991), the Potsdammer Platz Hotel and Office Building in Berlin (1993), the Audrey Beck Building at the Houston Museum of Fine Arts (1993).

José Rafael Moneo

Nasce a Saint Michel, nella provincia di Salzburg, nel 1887. Studia architettura allaTechnischen Universität di Vienna e poi all'Accademia di Belle Arti con Friedrich Ohmann. Dopo gli studi, nel 1911, comincia a lavorare come designer per dei produttori di ceramica. È durante un viaggio in America nel 1910 che viene a conoscenza dell'arte grafica di Aubrey Beardsley, il cui stile nel disegno inflenzò le sue prime opere. Incontra Josef Hoffmann nel 1911 e comincia a disegnare per la divisione tessuti delle Wiener Werkstätte. Dal 1915 vi lavora a tempo pieno e influenza profondamente la loro produzione in tutte le branchie dell'arte applicata. La sua idea dell'interior decoration viene espressa compiutamente nella mostra "Werkbund" di Colonia, nel 1914, come pure nei suoi disegni o per le stanze austriache alla Mostra internazionale di arte di Roma. Dal '17 al '19 Peche guida la nuova sezione di Zurigo delle Wiener Werkstätte, i cui frutti vengono esposti alla Kunstschau di Vienna nel 1920. Muore nel 1923 a Vienna.

He was born in Saint Michel, in the province of Salzburg, Austria, in 1887. He trained as an architect at the Vienna Technischen Universität first, and then at the Fine Arts Academy, with Friedrich Ohmann. After graduating, in 1911, Peche began to work as a designer for some ceramics factories. During a 1910 journey to America he became familiar with Aubrey Beardsley's graphic designs, whose style impacted his early works. He met Joseph Hoffmann in 1911 and started to create for the fabric division of the Wiener Werkstätte. From 1915 on he worked full time there, having a strong influence on all the branches of the applied art. His idea of interior decoration blossomed in full at the 1914 Werkbund exhibition in Cologne and in his schemes for the Austrian Rooms at the International Art Exhibit in Rome. From 1917 to 1919 Peche headed the new Zurich section of the Wiener Werkstätte; the fruit born was displayed at Vienna's Kunstschau in 1920. He died in 1923 in Vienna.

Dagobert Peche

La copertina *The cover*

Rafael Vargas

Tempo libero
Free time

1 "Ritratto di Eduard Samsó e delle sue sedie", 1992. È la foto di copertina di del numero speciale "Intramuros" dedicato alla Spagna.
"Portrait of Eduard Samsó and his chairs", 1992. This is the cover photo for the special issue of "Intramuros" dedicated to Spain.

2 "Il mistero della transustanziazione", 1990. È una delle foto che hanno vinto il Gran Premio Kodak per la fotografia europea nel '90.
The Mistery of the Transubstanciacion", 1990. This is one of the pictures that won the Great Kodak Award of European Photography, 1990.

3 "Il tavolo alato di Oscar Tusquets", una foto del 1992 realizzata per il produttore di mobili Casas.
"Winged table by Oscar Tusquets", a shot taken in 1992 for the furniture firm Casas.

4 "Il tempo dell'immaginazione", 1995. È il titolo della campagna organizzata dal Comune di Barcellona per la candidatura della città a capitale culturale europea per il 2001. Questa foto ha vinto il premio Spanish Golden Laus per la fotografia nel 1995.
"The Time of Imagination", 1995. This is the title of the campaign organized by the Cityhall of Barcelona for the candidature of the city as European Cultural Capital in the year 2001. This photograph won the Spanish Golden Laus Award in Photography in 1995.

5 La libreria «Albor» di B.D., una foto dell'89 che fa parte del servizio fotografico realizzato per l'azienda spagnola in occasione della vincita del Nacional Design Award dell'89. Questa foto ha vinto il Golden Lux Award nel 1995.
«Albor» bookcase, a picture taken in 1989. It is part of the photographic report for B.D. made on occasion of the National Design Award obtained in 1989. This photograph won the Golden Lux Award in Photography in 1995.

6 "L'Obiettivo alla Biblioteca", 1994. Fa parte di una serie di cinque foto sulle biblioteche pubbliche realizzate per il governo catalano.
"The Objective at the Library", 1994. It is part of a seies of five photographs about public libraries for the Catalan Government.

Mi chiamo Rafael Vargas e sono nato casualmente a Barcellona quasi 40 anni fa. Anche se avrei preferito Tegucigalpa. Per i casi della vita ho studiato come disegnatore industriale, ma ho sempre desiderato plasmare immagini più che fare disegni. Ho fatto il modello, il cameriere e il venditore ambulante ma sempre girando con la macchina fotografica appesa al collo. Nei miei primi lavori ero affascinato dal ritratto umano, specialmente delle donne. Ho realizzato oltre venti mostre in Spagna, Francia, Italia, Inghilterra e Stati Uniti. Ho ricevuto diversi premi: Laus, Lux e il Gran Premio Kodak di fotografia europea.

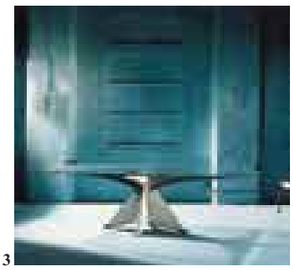
My name is Rafael Vargas and I just happened to be born in Barcelona nearly 40 years ago. Though I would have preferred Tegucigalpa. By chance I found myself studying as an industrial designer, but I had always wanted to mould images more than to do designs. I have been a model, a waiter and a travelling salesman, but I've always carried a camera around with me. In my first works I was fascinated by human portraits, especially of women. I have had more than twenty shows in Spain, France, Italy, the UK and the USA. I have received a number of prizes: Laux, Lux and the Kodak Prize for European photography.

1

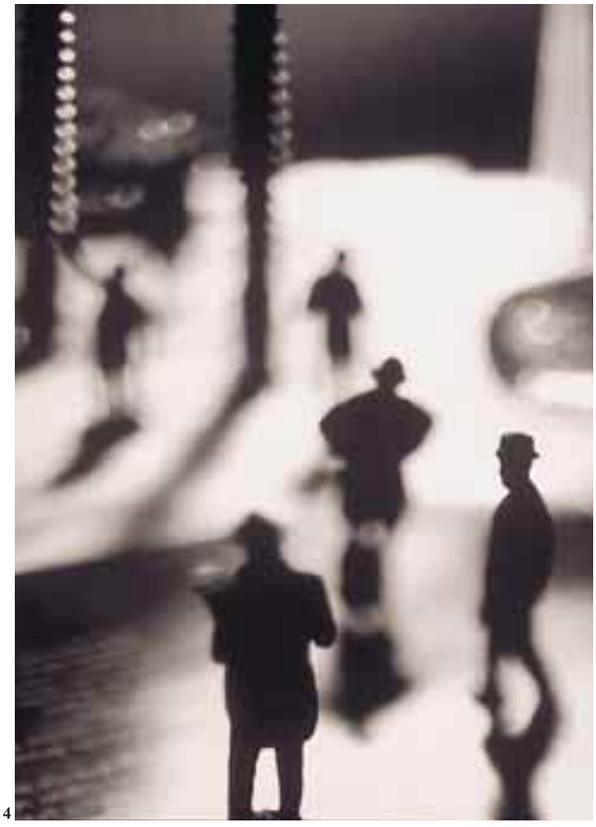
Il tempo non esiste. C'è solo il divenire. Però esistono gli orologi, queste perfide invenzioni umane che non servono ad altro che a rendere schiavi. L'atto di rompere un orologio, meglio se ci si è affezionati e se è prezioso, è una delle terapie più liberatorie che esistano. Per la copertina di *Domus* dedicata al "Tempo libero" ho avuto il piacere di distruggere un cronometro di precisione che apparteneva alla prestigiosa collezione di un museo... Non ci sono differenze tra tempo del lavoro e tempo libero, basta non misurarlo, il tempo.

Time doesn't exist, *only becoming. Clocks, however - those treacherous human inventions - do exist and their sole purpose is to make slaves of us. The act of breaking a clock, particularly if it is a precious one and if we are fond of it, is one of the most liberating therapies imaginable. For the Domus cover on "Leisure", I had the pleasure of destroying a precision chronometer belonging to the prestigious collection of a museum… There are no differences between work time and free time – as long as you don't measure it.*

2

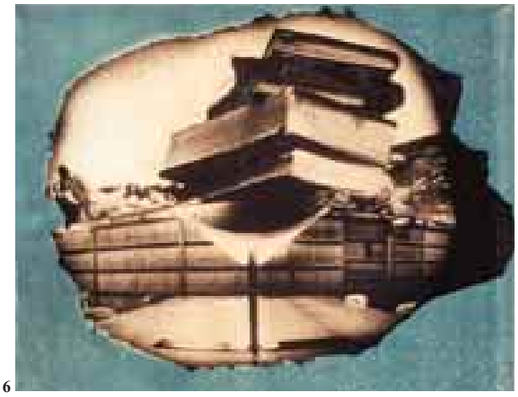


3



4

5



6

Finito di stampare il *Printed on* 24.06.98